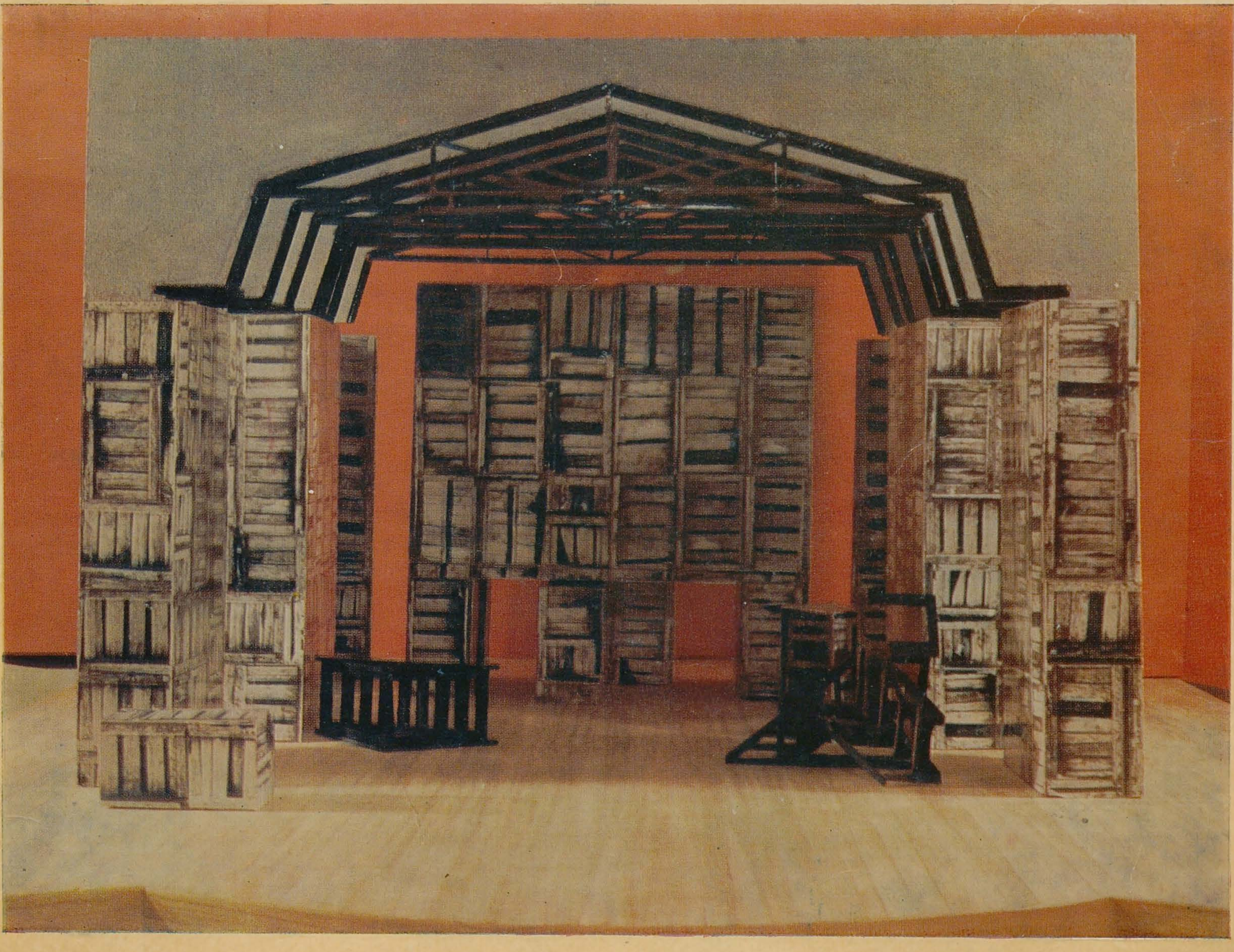
arta

ANUL XXIX • NR. 5-6/1982



arta

ANUL XXIX NR. 5–6/1982

REVISTĂ
A UNIUNII ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACŢIA

Str. Biserica Amzei 9, telefon 59.35.19
70172 Bucureşti

ADMINISTRAŢIA

Uniunea Artiştilor Plastici
Str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 Bucureşti

COLECTIVUL REDACŢIONAL
Vasile Drăguţ, redactor şef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacţie, Horia Horşia, Mihai Drişcu, François Pamfil

REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
Horia Horşia

PREZENTARE ARTISTICĂ
Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ
Sanda Gusti

CORECTURĂ
Ingrid Georgescu

Redacţia mulţumeşte pe această cale instituţiilor, asociaţiilor şi organizaţiilor obşteşti, teatrelor şi artiştilor pentru fotografiile puse la dispoziţia noastră

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poştale, factorii poştali şi la administraţia revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, Bucureşti

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariţii); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ILEXIM — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviţei nr. 64—66, P.O.B. 1001, Telex 011226

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros)

40541

Lei 60

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ŞERBAN VODĂ 133—135, Bucureşti România.

CONGRESUL EDUCAŢIEI POLITICE ŞI CULTURII SOCIALISTE

2	Festivaţul Teatrului Politic de la Constanţa	
3	Scenografia — cuvînt înainte	Horia Horşia
4	Artă de întîlnire	Vasile Drăguţ
6	Spaţiu + pasiune	Anton Dâmboianu
8	Scenografia şi determinismul spaţiului	Marius Tătaru
9	Trienala	Horia Horşia
19	Metodologia predării scenografiei	Traian Niţescu
22	Semnificaţiile unei expoziţii	Paul Bortnovschi
22	Spaţiul ca evadare	Ştefan Mănciulescu
24	Teatrul « de sub cer»	Romulus Feneş
24	Afişul şi publicitatea spectacolului	Gheorghe Cosma
25	Scenografie şi spectacol la curtea lui Brâncoveanu	Anca Vasiliu
27	Un Shakespeare al vremii moderne	Dan Grigorescu
29	Scenografia montării filmice a lui Caragiale	Adrian Silvan Ionescu
31	Viziuni scenografice în istoria spectacolului caragialean	Ion Cazaban
34	Actorul ca semn	Alexandra Titu
36	Provizoriul scenografic şi durabilul arhitectural	Dan Jitianu
37	Spaţiu recesiv	Paul Cornel Chitic
38	Prolegomene la o hermeneutică a scenografiei	Vasile Cornea
39	Premise pentru o analiză a structurii proiectului scenografic	Dan Cristian Popescu
40	Trei întîlniri cu Paul Bortnovschi	Alexandra Titu
44	Caietul galben (antologie de Mihaela Tonitza)	Tony Gheorghiu
46	Adriana Leonescu, premiul A.T.M. (H.H.), Andrei Both, premiul U.A.P. (H.H), Dan Jitianu (F.P.), Anna Tamas Kelemen (M.I.), Silviu Ioniţă (I.T.), Romulus Feneş (P.C.C.), Octavian Dibrov (H.H.), Tineri scenografi (A.S.I. şi A.G.)	
58	Călăuza	Radu Procopovici
60	Modalităţi scenografice în filmul de animaţie şi teatrul de păpuşi	Andrei Roman
64	Documentarea celei de a şaptea arte	Adrian Silvan Ionescu
66	Neculai Popa « ot » Târpeşti, artist total	Paul Petrescu
67	Dialogul artelor în spaţii flamande/neerlandeze	Zoe Dumitrescu-Buşulenga
68	Jurnalul galeriilor (Simona Vărzaru, Paul Petrescu, Horia Horşia, Theodor Redlow)	
74	Sărbătoarea ca spectacol	Mihai Drişcu
76	Meridiane	Călin Dan, Brigita Gonser

COPERTA	I	Machetă pentru Bertolt Brecht	Romulus Feneş
	IV	Schiţă pentru Alexandru Davilla	Paul Bortnovschi

LE CONGRÈS DE L'ÉDUCATION POLITIQUE ET DE LA CULTURE SOCIALISTE

2	Le Festival du Théâtre Politque de Constanţa	
3	La scénographie — avant-propos	Horia Horşia
4	Art de rencontre	Vasile Drăguţ
6	Espace + passion	Anton Dâmboianu
8	La scénographie et le déterminisme de l'espace	Marius Tătaru
9	La Triennale	Horia Horşia
19	Méthodologie de l'enseignement de la scénographie	Traian Niţescu
22	Les significations d'une exposition	Paul Bortnovschi
22	L'espace en tant qu'évasion	Ştefan Mănciulescu
24	Un théâtre « à ciel ouvert »	Romulus Feneş
24	L'affiche et la publicité du spectacle	Gheorghe Cosma
25	La scénographie et le spectacle à la cour de Constantin Brâncoveanu	Anca Vasiliu
27	Un Shakespeare des temps modernes	Dan Grigorescu
29	La scénographie de film d'après les pièces de Caragiale	Adrian Silvan Ionescu
31	Visions scénographiques dans l'histoire de la mise en scène des pièces de I. L. Caragiale	Ion Cazaban
34	L'acteur en tant que signe	Alexandra Titu
36	Le provisoire de la scénographie et le durable de l'architecture	Dan Jitianu
37	L'espace récessif	Paul Cornel Chitic
38	Prolégomènes à une herméneutique de la scénographie	Vasile Cornea
39	Prémices pour une analyse de la structure du projet scénographique	Dan Cristian Popescu
40	Trois rencontres avec Paul Bortnovschi	Alexandra Titu
44	Le cahier jaune (choix de textes par Mihaela Tonitza)	Tony Gheorghiu
46	Adriana Leonescu, prix attribué par l'A.T.M. (H.H.), Andrei Both, prix attribué par l'U.A.P. (H.H.), Dan Jitianu (F.P.), Anna Tamas Kelemen (M.I.), Silviu Ioniţă (I.T.), Romulus Feneş (P.C.C.), Octavian Dibrov (H.H.), Jeunes scénographes (A.S.I. et A.G.)	
58	Le guide	Radu Procopovici
60	Modalités scénographique dans le film d'animation et dans le théâtre de marionnettes à gaine et à fils	Andrei Roman
64	La documentation dans le cadre du septième art	Adrian Silvan Ionescu
66	Neculai Popa « de » Târpeşti, un artiste total	Paul Petrescu
67	Le dialogue des arts dans l'espace flamando-néerlandais	Zoe Dumitrescu-Buşulenga
68	Journal des galéries (Simona Vărzaru, Paul Petrescu, Horia Horşia, Theodor Redlow)	
74	La fête en tant que spectacle	Mihai Drişcu
76	Méridiens	Călin Dan, Brigita Gonser

COUVERTURES	I	Maquette pour Bertholt Brecht	Romulus Feneş
	IV	Esquisse pour Alexandru Davilla	Paul Bortnovschi

КОНГРЕСС ПОЛИТИЧЕСКОГО ВОСПИТАНИЯ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

2	Фестиваль политического Театра в Констанца	
3	Сценография — вступительное слово	Хория Хоршия
4	Искусство встречи	Василе Дрэгуц
6	Пространство + страсть	Антон Дымбояну
8	Сценография и детерминизм пространства	Марьус Тэтару
9	Трехгодичная выставка	Хория Хоршия
19	Методология преподования сценографии	Траян Ницеску
22	Значения одной выставки	Пауль Бортновски
22	Пространство как бегство	Штефан Мэнчулеску
24	Театр « под небом »	Ромулус Фенеш
24	Афиша и реклама спектакля	Георге Косма
25	Сценография и спектакль при дворе Брынковяну	Анка Василиу
27	Шекспир современного мира	Дан Григореску
29	Сценография кинопостановок по Караджале	Адриан Силван Ионеску
31	Сценографические видения в истории спектаклей Караджале	Ион Казабан
34	Актер как знак	Александра Титу
36	Сценографическая временность и архитектурная долговечность	Дан Житяну
37	Сценографическое пространство	Пауль Корнел Китик
38	Пролегомены к герменеутики сценографии	Василе Корня
39	Предпосылки для анализа структуры сценографического проекта	Дан Кристиан Попеску
40	Три встречи с Паулем Бортновским	Александра Титу
44	Желтая тетрадь (антология Михаэлы Тоницы)	Тони Георгиу
46	Адриана Леонеску, премия АТМ (Х.Х), Андрей Бот, премия СХ (Х.Х.), Дан Житяну (Ф.П.), Анна Тамаш Келемен (М.И.), Сильвьу Ионицэ (И.Т.), Ромулус Фенеш (П.К.К.), Октавиан Дибров (Х.Х.), Молодые театральные художники (А.С.И. и А.Г.).	
58	Сталкер	Раду Прокопович
60	Сценографические способы в мультфильме, в театре кукол и марионеток	Андрей Роман
64	Документация седьмого искусства	Адриан Силван Ионеску
66	Некулай Попа из Тырпешть, полный художник	Пауль Петреску
67	Диалог искусств в фламандских-нидерландских пространствах	Зое Думитреску-Бушуленга
68	Журнал галерей (Симона Вэрзару, Пауль Петреску, Хория Хоршия, Теодор Редлов)	
74	Праздник как спектакль	Михай Дришку
76	Меридианы	Кэлин Дан, Бригита Гонсер

ОБЛОЖКА	I	Макет для Бертольда Брехта	Ромулус Фенеш
	IV	Эскиз для Александру Давилла	Пауль Бортновски

https://biblioteca-digitala.ro

DIN CUVÎNTAREA TOVARĂȘULUI

NICOLAE CEAUȘESCU

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R.
BIBLIOTECA
Nr.

CONGRESUL EDUCAȚIEI POLITICE ȘI CULTURII SOCIALISTE

eveniment de importanță majoră în viața politică și socială a țării

La încheierea celui de-al II-lea Congres al educației politice și culturii socialiste putem afirma cu totală satisfacție că lucrările sale au constituit o puternică manifestare a unității frontului de educație politică și cultură, în lupta pentru înfăptuirea hotărîrilor Congresului al XII-lea al Partidului, a Programului de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și de înaintare spre comunism a României.
La baza întregii activități politico-educative și culturale, trebuie să stea permanent concepția revoluționară despre lume și viață, materialismul dialectic și istoric, principiile nobile ale socialismului științific. Întreaga activitate de educație și cultură trebuie să asigure formarea unei înalte conștiințe revoluționare, a omului nou, făuritor conștient al istoriei sale, al viitorului său comunist, liber și independent.

În același timp, activitatea politico-educativă și de ridicare a nivelului de cultură al maselor largi populare trebuie să dezvolte puternic spiritul revoluționar de luptă și muncă, spiritul de omenie specific poporului

nostru, umanismul revoluționar propriu societății socialiste, în care omul reprezintă factorul primordial — bunăstarea, fericirea și libertatea sa constituind scopul suprem al politicii partidului nostru comunist, esența societății socialiste multilateral dezvoltate ! Pornind de la unitatea dialectică între dezvoltarea forțelor de producție și activitatea ideologică, munca politico-educativă și culturală trebuie să transforme această latură a activității într-un factor puternic al dezvoltării generale a societății socialiste românești.

Se poate spune că lucrările congresului au constituit o înaltă școală politico-educativă, o puternică manifestare a democrației muncitorești, revoluționare, în care masele populare, oamenii muncii, fără deosebire de naționalitate, participă activ la elaborarea întregii politici interne și externe a patriei noastre.

Congresul demonstrează cu putere că și în domeniul educației politice și culturii, participarea democratică a maselor populare la elaborarea programului și la activitatea de înfăptuire a lui constituie încă o subliniere a democratismului orînduirii noastre și reprezintă garanția sigură a înfăptuirii neabătute a hotărîrilor adoptate.

Pe drept cuvînt, în dezbaterile ce au avut loc s-a subliniat necesitatea ridicării pe o treaptă nouă a activității desfășurate în cadrul Festivalului național «Cîntarea României», care oferă un cadru organizatoric larg, de participare a maselor la creația cultural-artistică, la îmbogățirea activității în toate domeniile, la tot ce se creează mai de preț în societatea noastră socialistă. Se poate spune că în cadrul Festivalului național «Cîntarea României» oamenii muncii sînt și făuritorii noii creații, și participanții și beneficiarii acestei activități, care demonstrează cu putere forța și energia creatoare, talentul inestimabil al minunatului nostru popor. Avem datoria să ridicăm la un nivel tot mai înalt această activitate, să facem astfel încît să asigurăm desfășurarea în condiții cît mai bune a Festivalului național «Cîntarea României», transformîndu-l într-o puternică forță creatoare a întregii noastre națiuni socialiste, a poporului — adevăratul făuritor al culturii, a tot ce se realizează în patria noastră.

Este, de asemenea, necesar — așa cum s-a subliniat pe drept cuvînt în timpul dezbaterilor din congres — să obținem o dezvoltare și mai puternică a literaturii și artei de toate genurile. Trebuie să facem astfel încît activitatea literar-artistică să oglindească cu putere viața, munca și năzuințele poporului nostru, să contribuie la cultivarea nobilelor sentimente de dreptate socială și națională, de muncă, de omenie, la formarea omului nou, cu o înaltă conștiință revoluționară, patriotică, hotărît să învingă orice greutăți, să meargă ferm înainte spre societatea comunistă — visul de aur al omenirii !

Consiliul Educației și Culturii Socialiste, toate instituțiile și mijloacele cultural-educative trebuie să tragă toate învățămintele din activitatea de pînă acum, din dezbaterile care au avut loc în cadrul congresului — și să acționeze într-o deplină unitate pentru lichidarea lipsurilor ce s-au manifestat, pentru îmbunătățirea întregii activități și asigurarea înfăptuirii politicii partidului în domeniul muncii politico-educative și cultural-artistice, al făuririi unei înalte conștiințe revoluționare a întregului nostru popor.

Congresul a evidențiat că dispunem de o puternică forță, de un uriaș front educativ-cultural, care reprezintă garanția sigură a înfăptuirii întregului program de educație socialistă, de ridicare a conștiinței revoluționare a oamenilor muncii, fără deosebire de naționalitate, a întregului popor, de formare a omului nou, înarmat cu cele mai înaintate cuceriri ale științei și tehnicii, ale cunoașterii umane din toate domeniile. Numai pe această bază vom realiza sarcina trasată în Programul partidului, de Congresul al XII-lea, de ultima plenară ! Numai astfel, înarmat cu cele mai înalte cunoștințe din toate domeniile, poporul nostru va putea să ocupe un loc demn în rîndul națiunilor lumii, să se dezvolte liber și independent !

Se impune să acționăm cu toată hotărîrea pentru unirea tuturor forțelor societății noastre în cadrul Frontului Democrației și Unității Socialiste, în lupta și munca pentru înfăptuirea programului de dezvoltare economico-socială, pentru creșterea continuă a nivelului de trai material și spiritual, pentru ridicarea patriei noastre pe noi culmi de progres și civilizație, pentru întărirea continuă a forței materiale și spirituale a României socialiste, a independenței și suveranității sale.

https://biblioteca-digitala.ro

CONGRESUL EDUCAȚIEI POLITICE ȘI CULTURII SOCIALISTE

eveniment de importanță majoră în viața politică și socială a țării

secțiunea pentru activitatea în domeniul artelor plastice, muzeelor și valorificarea patrimoniului cultural național

Prezidiul a fost format din tovarășii Dumitru Popescu, Tamara Dobrin, Ioana Lăncrăjan, Nicolae Gîrbă, Ion Irimescu, Stelian Ionescu, Ștefan Rab. În cadrul dezbaterilor au luat cuvîntul tovarășii: Ion Irimescu, Romulus Guga, Ioana Olaru, Nicolae Boancă, Ibolya Rohozneanu, Constantin Antip, Angela Mitroi, Wanda Mihuleac, Lucian Agachi, Erika Reschner, Constantin Stanca, Olimpia Grigorescu, Octavian Lutaș, Mircea Deac, Ion Merie, Iulian Antonescu, Nicolae Bornaz, Viorica Văduva, Eustațiu Gregorian, Alexandru Cebuc, Viorel Mărginean, Ionel Gal, Andrei Aricescu, Petru Galiș, Vasile Ailincăi, Georgeta Stoica, Vasile Iancu, Floarea Funie, Mihai Fătu, Ștefan Roșu, Vasile Lucăcel, Doru Bogdan, Tiberiu Marianov, Romulus Feneș. În luările de cuvînt au fost relevate realizările din domeniul creației plastice, materializate în opere inspirate din viața și munca avîntată și eroică a celor ce făuresc noua societate, din trecutul glorios, din vasta epopee a bătăliei ce se desfășoară în lume pentru triumful cauzei păcii și colaborării între popoare libere, independente și egale în drepturi; au fost apreciate rezultatele obținute în munca de cercetare și valorificare a patrimoniului cultural național, îmbogățirea tezaurului muzeal, creșterea rolului instituțiilor muzeale în educarea patriotică, revoluționară a poporului.

Analizînd experiența pozitivă, neajunsurile ce mai persistă, participanții la dezbateri au criticat faptul că în activitatea Uniunii artiștilor plastici există lipsuri în ceea ce privește apropierea creatorilor de viață — sursa primordială de inspirație, garanția realizării unei opere de artă de mare forță estetică și educativă. S-a arătat, totodată, că secția de critică a U.A.P. nu duce o activitate intensă, iar nivelul criticii de artă nu este întotdeauna la înălțimea necesară. În cadrul dezbaterilor au fost formulate numeroase propuneri concrete avînd ca scop realizarea unei noi calități și în aceste domenii de mare importanță pentru cultura și conștiința poporului. Vorbitorii au cerut să se desfășoare o muncă mai intensă pentru depistarea și punerea în valoare a bogăției patrimoniului nostru cultural național. Vestigiile istorice, folclorice, frumusețile limbii, cartea veche de valoare, operele de artă ale trecutului și prezentului trebuie să fie mai bine și mai amplu utilizate pentru fundamentarea vechimii, continuității și creativității neamului nostru, a tradițiilor sale glorioase. S-au dat sugestii privind o mai bună gospodărire, întreținere și refacere a monumentelor și locurilor istorice cu sprijinul direct al unor mari unități economice, care să le patroneze, ajutate de instituții de specialitate, precum și în legătură cu sporirea rolului organizațiilor de tineret în participarea directă la săpături arheologice, la întreținerea unor monumente istorice. S-a propus îmbunătățirea activității de studiere și cunoaștere a actelor normative privind patrimoniul cultural național, conservarea și restaurarea monumentelor de cultură, precum și stipularea obligației ca apărarea patrimoniului nostru cultural național să revină tuturor unităților economice, tuturor organismelor de stat.

S-a cerut artiștilor plastici să pătrundă mai adînc în realitățile economice și sociale contemporane, să cunoască în profunzime viața poporului, să se inspire din frumusețea muncii și faptelor oamenilor, a plaiurilor românești, din realizările și eforturile luptei desfășurate sub conducerea partidului, pentru edificarea socialismului și comunismului, deoarece numai în felul acesta arta va putea să capete o nouă substanță, să-și sporească forța de iradiere și influențare. Critica de artă, au subliniat vorbitorii, trebuie să aibă un rol mai important în orientarea ideologică, filosofică a creatorilor, să se manifeste ca un factor militant, combativ, care să stimuleze orientarea creatorilor spre arta realistă, spre valorile estetice ale umanismului socialist.

Numeroase propuneri făcute în dezbateri au vizat asigurarea unei implicări plenare a muzeelor în educarea patriotică, științifică și estetică a maselor, creșterea rolului lor în formarea tineretului în spiritul dragostei față de pămîntul natal, de graiul și tradițiile luptei poporului, de idealurile și valorile socialismului. S-a subliniat, de asemenea, adeziunea deplină față de indicațiile din expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu de a se trata unitar istoria națională și, implicit, de a se trece la unificarea pe plan local și central a muzeelor de istorie a patriei și a partidului.

Ion Irimescu
președinte al U.A.P.

arta în slujba societății socialiste, a nobilelor ei idealuri de pace și progres

Bate vie încă în inimile noastre cuvîntarea cu caracter programatic a tovarășului secretar general al partidului, Nicolae Ceaușescu, rostită cu prilejul Plenarei lărgite a Comitetului Central al Partidului Comunist Român. Analiza magistrală, profund științifică, referitoare la contribuția ideologiei și culturii ca factori educaționali, modelatori ai unei înalte conștiințe socialiste constituie pentru noi toți, cei angajați în vastul domeniu al culturii, un prețios îndrumător în muncă, dînd glas înseși aspirațiilor și nobilului nostru țel, acela de a ne aduce un tot mai substanțial aport la minunata operă de construire a societății socialiste multilateral dezvoltate în țara noastră, cu emoționanta perspectivă de a concretiza în viitor visul de aur al omenirii, construirea societății comuniste.

Intim implicați în uriașul efort constructiv, profund conștienți de înalta menire a artei, artiștii plastici ai României Socialiste, mîndri de misiunea lor socială, își pun fără precupețire talentul în slujba

https://biblioteca-digitala.ro

generoaselor idealuri ale poporului nostru dorind să facă din operele lor, cu mijloacele specifice artei, corolare triumfale ale eroicului prezent.
Marile succese repurtate de artele plastice în ultimii ani, în contextul generos al culturii noastre socialiste, fenomen de largă complexitate, demonstrează imensul potențial creator, al acestui popor, nesecatul filon de talent cu care este înzestrat, dovedind în același timp că arta autentică nu se naște decît din clocotul tumultuos al vieții, din legătura organică cu realitatea. In acest sens major trebuie să intensificăm eforturile și căutările, conștienți fiind că scopul artei noastre este și trebuie să fie, așa cum a subliniat în repetate rînduri secretarul general al partidului cu prilejul numeroaselor întîlniri și vizite de lucru, acela de a oglindi în opere valoroase realitatea zilelor noastre, marile cuceriri ale socialismului, de a fi alături de popor, imensa și generoasa noastră matcă, izvorul viu al creației noastre. Iar temeinicia acestor eforturi, justețea prețioaselor indicații date de tovarășul Nicolae Ceaușescu, este demonstrată de numeroasele opere care afirmîndu-și viabilitatea în marele și severul examen cu publicul, cu oamenii acestei țări care și-au recunoscut în lucrările noastre chipurile, sentimentele și idealurile, s-au adăugat celorlalte valori culturale, îmbogățind patrimoniul artistic național și universal. Artiștii plastici au primit un prețios îndemn spre creație, prin ideile și îndrumările valoroase cuprinse în Salutul Comitetului Central al P.C.R. și guvernului exprimat Congresului de tovarășa academician doctor inginer Elena Ceaușescu, și prin glasul meu, ei își exprimă deplina lor adeziune.
Toți artiștii plastici angajați și solidari cu măreţul act de edificare a socialismului și comunismului în patria noastră, își afirmă cu fermitate hotărîrea de a face din operele lor, cu mijloacele care le sînt specifice, oglinda vie a eroicei realități, captatoare ale imenselor energii pe care, decantate și înnobilate prin artă, să le retransmită întregului popor ca flacără vie și însuflețitoare de conștiințe.
Numai în acest fel îndeplinim importanta misiune care a revenit din totdeauna artei, menire a cărei nobilă importanță a fost adeseori subliniată de tovarășul Nicolae Ceaușescu, aceea de activă modelatoare de conștiințe, de militantă pentru progres și mărețe idealuri. Numai în acest fel putem cinsti și duce mai departe tradiția progresistă a culturii românești, ne putem arăta demni de trecutul și de prezentul istoriei naționale, numai astfel putem fi demni beneficiari și făuritori ai înaltului umanism care caracterizează societatea noastră socialistă. Ca fii și slujitori ai acestui popor sîntem datori și ne afirmăm neclintita hotărîre de a folosi generoasele auspicii, deplina libertate de creație, instaurate cu generozitate de partidul nostru, de secretarul său general, în slujba societății socialiste, pentru nobilele ei idealuri de pace și progres și încredințăm Congresul că nu vom precupeți eforturile pentru a duce cu demnitate obștea artistică la îndeplinirea sarcinilor cuprinse în Programul de măsuri al Congresului.

Paul Erdös
vicepreședinte al U.A.P.

forța educativă a artei

Epoca pe care o trăim, caracterizată prin mari elanuri revoluționare, este un nesecat izvor de inspirație pentru toate artele, prin faptul că este ea însăși, în primul rînd, izvorul umanismului revoluționar. Sîntem, de aceea, recunoscători acestei epoci și făurarului ei, omului care i-a găsit culorile în chiar sufletul său de revoluționar patriot, tovarășului Nicolae Ceaușescu. La recenta plenară lărgită a Comitetului Central al partidului, marele fiu al poporului român s-a referit pe larg, cu aceeași dragoste, cu același nesecat interes, la problemele scrisului, ale artei. Cuvintele care ne-au fost adresate au încărcătura de viață a contemporaneității. Intr-adevăr, ce misiune mai nobilă poate avea un artist decît slujirea poporului său, elogierea pămîntului patriei, propagarea ideilor de umanism, de frăție, de înțelegere, de pace? Numeroasele expoziții organizate de către Uniunea Artiștilor Plastici în cadrul Festivalului național « Cîntarea României » au dat prilejul artiștilor plastici să-și afirme prin nivelul lucrărilor prezentate, vocația lor pentru o muncă rodnică și bogată, convingerea fermă că menirea artistului, în condițiile actuale este aceea de a servi țara, poporul, de a conferi artei lui o puternică forță educativă.
Avem, după cum sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu, o istorie unică. De aici se desprinde ideea că avem și o spiritualitate unică — spiritualitatea poporului nostru, clădită trainic pe tradiție, pe învățătura Partidului Comunist Român despre lume și viață. Noi toți servim, după puterile noastre, această spiritualitate.
Ca semnificativă legătură trainică dintre artiștii plastici și oamenii muncii angrenați direct în producție, am organizat numeroase acțiuni care s-au bucurat de o largă apreciere. Aceste acțiuni s-au concretizat în cîteva expoziții de portrete ale fruntașilor din industrie, ale fruntașilor din agricultură, expoziții itinerate în întreprinderi, la sate. Această ancorare în realitatea cotidiană, această investigare atentă a marilor realizări de muncă și fapte, studiul atent al chipului acestor oameni care-și desfășoară zilnic, cu dăruire, activitatea neobosită de constructori ai socialismului, au constituit și constituie pentru artiștii plastici importante prilejuri de reflecție cetățenească și artistică.
Sîntem conștienți de faptul că în activitatea noastră persistă neajunsuri și neîmpliniri, că e nevoie de un plus de inițiativă, de exigență, de angajare. Nu am făcut încă totul pentru a ne implica în activitatea culturală de masă, pentru a lărgi colaborarea cu plasticienii amatori. Aceștia au nevoie de sprijinul nostru permanent, competent și sistematic. E necesar să acordăm mai multă atenție cercurilor de artă plastică, pasionaților ce activează în cadrul caselor de cultură și cluburilor de întreprindere, în alte așezăminte din sistemul educațional și culturii de masă. În direcția aceasta trebuie să semnalăm și faptul că eficiența mai redusă a muncii noastre se datorește și existenței unor paralelisme între diferitele instituții culturale și organizațiile de masă și obștești. Consider că Consiliul Culturii și Educației Socialiste, comitetele județene subordonate lui trebuie să-și exercite cu mai multă vigoare și spirit organizatoric rolul de organ de control și îndrumare a activității culturale de masă. În vederea aplicării indicațiilor date de tovarășul Nicolae Ceaușescu la recenta plenară lărgită a Comitetului Central al Partidului din 1-2 iunie, vom acționa pentru ca întreaga creație literar-artistică din patria noastră, valorificînd în profunzime vocația ei umanistă, patriotică, să aducă o contribuție sporită la educarea maselor largi de oameni ai muncii în spiritul ideilor nobile ale partidului.
Tovarășul Nicolae Ceaușescu a vizitat multe expoziții de artă plastică. De fiecare dată ne-a cerut nouă, creatorilor, să ne inspirăm direct de la izvor. A îndeplini acest însuflețitor îndemn înseamnă a înfățișa, în opere durabile, realitățile de azi ale patriei, voința demnă și liberă a poporului român. Au fost și cazuri cînd unele lucrări cuprinse în expozițiile trimise în diferite localități ale țării nu au fost înțelese de oamenii muncii, aceștia adresînd critici îndreptățite celor care le-au realizat. Ne angajăm în fața conducerii partidului că Uniunea Artiștilor Plastici va sprijini creatorii să realizeze opere cu un profund mesaj educativ, al căror ecou să fie tot mai puternic în conștiințele oamenilor muncii.
Aș dori, totodată, să exprim sentimentele cele mai vii de admirație și gratitudine pentru munca eroică a harnicului nostru popor, pentru partidul și statul nostru socialist, pentru strălucita personalitate a tovarășului Nicolae Ceaușescu, ale cărui eforturi pline de abnegație și nețărmurit devotament puse în slujba dezvoltării țării, a triumfului cauzei colaborării, cooperării, păcii și progresului social în întreaga lume, au sporit nemăsurat numărul prietenilor României pe meridianele Terrei. Se confirmă o dată mai mult adevărul că întărirea națiunii și statului național independent, dezvoltarea fiecărui stat socialist duc la creșterea prestigiului socialismului în lume, la afirmarea forței lui pe plan internațional.
În încheiere, aș dori să vă asigur că artiștii plastici, toți oamenii de cultură — fără deosebire de naționalitate — înfrățiți sub steagul partidului, vor desfășura o activitate bogată, realizînd opere valoroase, demne de epoca în care trăim. Continuatori ai strălucitelor tradiții ale creației românești strîns legate de destinul istoric al poporului nostru, noi, artiștii plastici din România, profund devotați progresului patriei, cauzei partidului, a socialismului, ne angajăm să punem talentul și entuziasmul nostru în opera de ilustrare complexă a epopeii naționale, culminînd cu grandioasele realizări contemporane înfăptuite sub conducerea Partidului Comunist Român, în frunte cu secretarul său general, tovarășul Nicolae Ceaușescu.

https://biblioteca-digitala.ro

Viorel Mărginean

vicepreşedinte al U.A.P.

o istorie unitară, o artă unitară

Excepţionala expunere a tovarăşului Nicolae Ceauşescu, secretarul general al Partidului Comunist Român, rostită cu prilejul Plenarei lărgite a Comitetului Central al partidului, a avut o puternică rezonanţă în conştiinţele noastre. Analiza riguros ştiinţifică, de mare clarviziune şi profunzime, referitoare la rolul ideologiei şi culturii ca factori fundamentali în măreaţa operă de edificare a României Socialiste multilateral dezvoltate, trasează un amplu şi generos program pentru munca noastră de creaţie artistică. Preţioasele indicaţii date de secretarul general al partidului reprezintă pentru toţi oamenii de cultură un inestimabil cadru de orientare, menit şi de data aceasta să desemneze şi direcţiile majore ale activităţii noastre, pentru îndeplinirea cu maximă eficienţă a ţelului său, acela de factor modelator activ al conştiinţelor, în sensul concepţiei înalt umaniste care guvernează societatea socialistă. În ultimii ani, sub auspiciile generoase, în climatul deosebit de prielnic creat pentru munca culturală, artele plastice au înregistrat succese remarcabile în toate domeniile de activitate îndeplinindu-şi înaltul ţel, de a oglindi în opere valoroase marile cuceriri ale socialismului, transmiţînd prin larga lor accesibilitate, energii mobilizatoare, reflectînd trecerea întregii noastre societăţi la o nouă calitate, la o etapă revoluţionară a dezvoltării patriei noastre, datorată gîndirii şi acţiunii creatoare a partidului, a secretarului său general.

În mod firesc, logic, se impune din partea artelor plastice o mai activă intervenţie în viaţa de zi cu zi, o participare mai eficientă la formarea unui cadru ambiental care să se extindă în toate domeniile de activitate, contribuind prin intervenţia esteticului în cotidian, la o mai complexă modelare a conştiinţei umane. Am dori, ca oameni de artă, să ne aducem o mai importantă contribuţie la realizarea proiectelor de sistematizare urbanistică în dorinţa realizării unei armonii arhitectonice originale, structurată pe deplina compatibilitate dintre vechile monumente de arhitectură, pe care avem datoria patriotică de a le păstra, şi ansamblurile moderne, simboluri ale României de azi. Remarcabilele rezultate obţinute prin intermediul artelor în spectacol spre exemplu, ilustrează multiplele posibilităţi de dialog, de reciprocă punere în valoare a diferitelor domenii artistice. În acest sens scenografia, reunind diverse genuri artistice: pictură, sculptură, arte decorative, se integrează la rîndu-i în complexa artă a spectacolului, contribuind cu o pondere din ce în ce mai mare la realizarea mesajului unitar al acestuia.

Sînt relevante, complexele posibilităţi ale artei de a tălmăci şi potenţa mesajul operei dramatice, importantele succese repurtate de scenografia românească în ţară şi peste hotare, încununate de premiile obţinute la Festivalul naţional « Cîntarea României ». Sperăm că şcoala românească de scenografie să cunoască şi în continuare o dezvoltare corespunzătoare marilor ei merite, pe măsura sporirii activităţii dramaturgice şi cinematografice din ţara noastră. Ca pictor, pot afirma că avem şi o şcoală valoroasă de pictură, ale cărei realizări se integrează ca parte componentă a patrimoniului artistic naţional, în tradiţia valorilor perene ale artei contemporane din ţara noastră. Aş dori să subliniez valoarea deosebită a recomandărilor făcute de secretarul general al partidului, cu ocazia ultimelor vizite în expoziţiile noastre, privind necesitatea unei mai ferme şi organice legături a artei cu viaţa, necesitatea reflectării complexe a eforturilor întregului nostru popor în opera de edificare a socialismului. Tot aşa cum avem o istorie unitară, avem şi o artă unitară, servind sub cele mai personale şi convingătoare viziuni, idealurile naţiunii şi societăţii noastre.

Am ascultat cu multă emoţie şi satisfacţie, salutul Comitetului Central al P.C.R. şi al guvernului exprimat de tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu şi consider că preţioasele idei cuprinse vor fi pentru noi artiştii un îndemn la noi şi fructuoase realizări.

Făcînd bilanţul realizărilor din ultimii ani, arta plastică se impune ca un fenomen cultural de prestigiu în contextul culturii naţionale şi universale, puternic angajată în realizarea eroică a României socialiste, activ militantă pentru idealurile progresiste ale poporului român, în consens cu politica înalt umanistă a partidului, a tovarăşului Nicolae Ceauşescu.

Wanda Mihuleac

arta românească, ambasador al păcii şi al colaborării internaţionale

Efortul creatorilor noştri de artă se conjugă armonios cu efortul general al oamenilor muncii în opera de construire şi consolidare a societăţii socialiste, a culturii sale originale, patriotice şi umaniste. Întotdeauna popoarele au avut nevoie de artişti pentru a le exprima sentimentele şi aspiraţiile. Operele noastre au devenit mărturiile autentice ale forţei spirituale şi creatoare a poporului român.

Exprimarea specificului naţional, a patrimoniului înflăcărat şi umanismului militant, a fost ţelul permanent al celor mai semnificativi exponenţi ai culturii şi artei româneşti. « Nu imitaţia, nu uniformizarea, arată tovarăşul Nicolae Ceauşescu la plenara din 1—2 iunie 1982, ci diversitatea, redarea specificului propriu al fiecărui popor, înseamnă adevărata creaţie ».

(. . .) Datoria de a exprima esenţa specificului şi nu aparenţele idealizate ale vieţii, impune creatorilor o luare în posesie globală a realităţii, asumarea personală, profundă, totală şi responsabilă a actului creator. Întrucît creaţiei de valori spirituale îi revin sarcini de egală importanţă cu cele ale producţiei nemijlocite de bunuri materiale, prestigiul lucrătorului în domeniul spiritual, ca specialist al calităţii, trebuie să sporească. În acest sens, al unităţii de ţeluri şi idealuri între toţi factorii noii societăţi, se impune creşterea rolului Uniunii Artiştilor Plastici, ca organism central şi coordonator pentru a constitui un front artistic unitar şi de înalt profesionalism, capabil să desfăşoare o intensă activitate educativ politică într-un climat cultural adecvat promovării valorilor spiritualităţii noastre.

Astfel, problema noii calităţi artistice al cărei prestigiu să tindă şi la succesul competitivităţii pe plan internaţional, trebuie să se pună în mod egal de la agricultură la cultură, de la industrie la artă.

« Să facem loc noului în gîndirea teoretică revoluţionară, să acţionăm în mod conştient în direcţia perfecţionării noii societăţi » acesta este îndemnul tovarăşului Nicolae Ceauşescu, îndemn ce ne încurajează spre o artă cu adevărat revoluţionară şi militantă, în permanentă concordanţă cu ritmul societăţii româneşti. Istoria contemporană a artei pe care am realizat-o şi continuăm să o îmbogăţim, trebuie să aibă aceeaşi pulsaţie cu cea a istoriei ultimilor 15 ani de dezvoltare a mijloacelor şi relaţiilor de producţie. Arta plastică este datoare să oglindească atît istoria trecută, cît şi istoria pe care o trăim cotidian. Totodată ea trebuie să propună noi dimensiuni de o mare perspectivă în viitor conştiinţei omului şi umanităţii. Asemenea dimensiuni se prevăd în bogatul program de măsuri propus, pentru viitor, de Congresul nostru.

În spiritul acestui program propunem ca arta românească — ambasador al păcii şi colaborării peste hotare — să fie mai prezentă decît pînă acum pe meridianele lumii, ca un corespondent pe plan cultural al politicii active a Statului şi Partidului nostru, a politicii sale externe de înţelegere şi prietenie cu ţările socialiste, cu toate statele lumii fără deosebire de orînduire socială. Animaţi de minunatele obiective prefigurate în cuvîntarea tovarăşului Nicolae Ceauşescu, la plenara C.C. al P.C.R., din 1—2 iunie şi de înaltele comandamente cuprinse în salutul Comitetului Central al Partidului şi al guvernului exprimat, de la înalta tribună a congresului, de către tovarăşa academician doctor inginer Elena Ceauşescu, artiştii plastici vor dedica în continuare eforturile creatoare în sensul omagierii Omului, a contemporanului nostru, făuritor al unor realităţi mărețe, dominate de încrederea într-un viitor pe măsura reuşitelor noastre de pînă acum. Inspiraţi de atmosfera de demnitate în care îşi desfăşoară activitatea toţi oamenii muncii din patria noastră, artiştii plastici îşi vor consacra gîndurile şi operele reflectării vieţii pline de dinamism, într-un mod propriu artei lor, într-o continuă ascensiune spirituală, cucerind alături de întregul nostru popor noi piscuri de lumină şi adevăr.

https://biblioteca-digitala.ro

festivalul teatrului politic

Între 26 şi 30 iunie a.c. a avut loc la Constanța a treia ediție a *Festivalului Teatrului Politic*, organizat de Consiliul Culturii şi Educației Socialiste, Consiliul Național pentru Apărarea Păcii, Asociația oamenilor de artă — A.T.M., Comitetul de cultură şi educație socialistă al județului Constanța şi Teatrul Dramatic Constanța. În programul festivalului au fost prezentate spectacole cu « Strigoi la Kitahama » de Kobo Abe (Teatrul de Comedie — Bucureşti), « Jocul vieții şi al morții în deşertul de cenuşă » de Horia Lovinescu (Teatrul Dramatic Constanța), « Bumerangul » de Ştefan Berciu (spectacol lectură — Teatrul Dramatic Constanța şi Teatrul muncitoresc al Şantinerului naval), « Politica » de Theodor Mănescu (Teatrul Mic — Bucureşti), « Dresoarea de fantome » de Ion Băieşu (Teatrul dramatic Constanța), « Woyzeck » de Georg Büchner (Teatrul Giuleşti — Bucureşti), « Beția sfîntă » de Paul Everac (Teatrul Dramatic Constanța). În cadrul festivalului a avut loc, în sala de festivități a Muzeului de istorie, colocviul pe tema « Pacea — o stare de spirit ». (În ilustrație — scenă din spectacolul cu « Politica » de Theodor Mănescu — Teatrul Mic, director Dinu Săraru — regia Silviu Purcărete, scenografia Octavian Dibrov, costume Viorica Petrovici — foto Ileana Muncaciu).

Elena Pătrăşcanu Veakis: Schiță pentru « Ultima oră » de Mihail Sebastian.

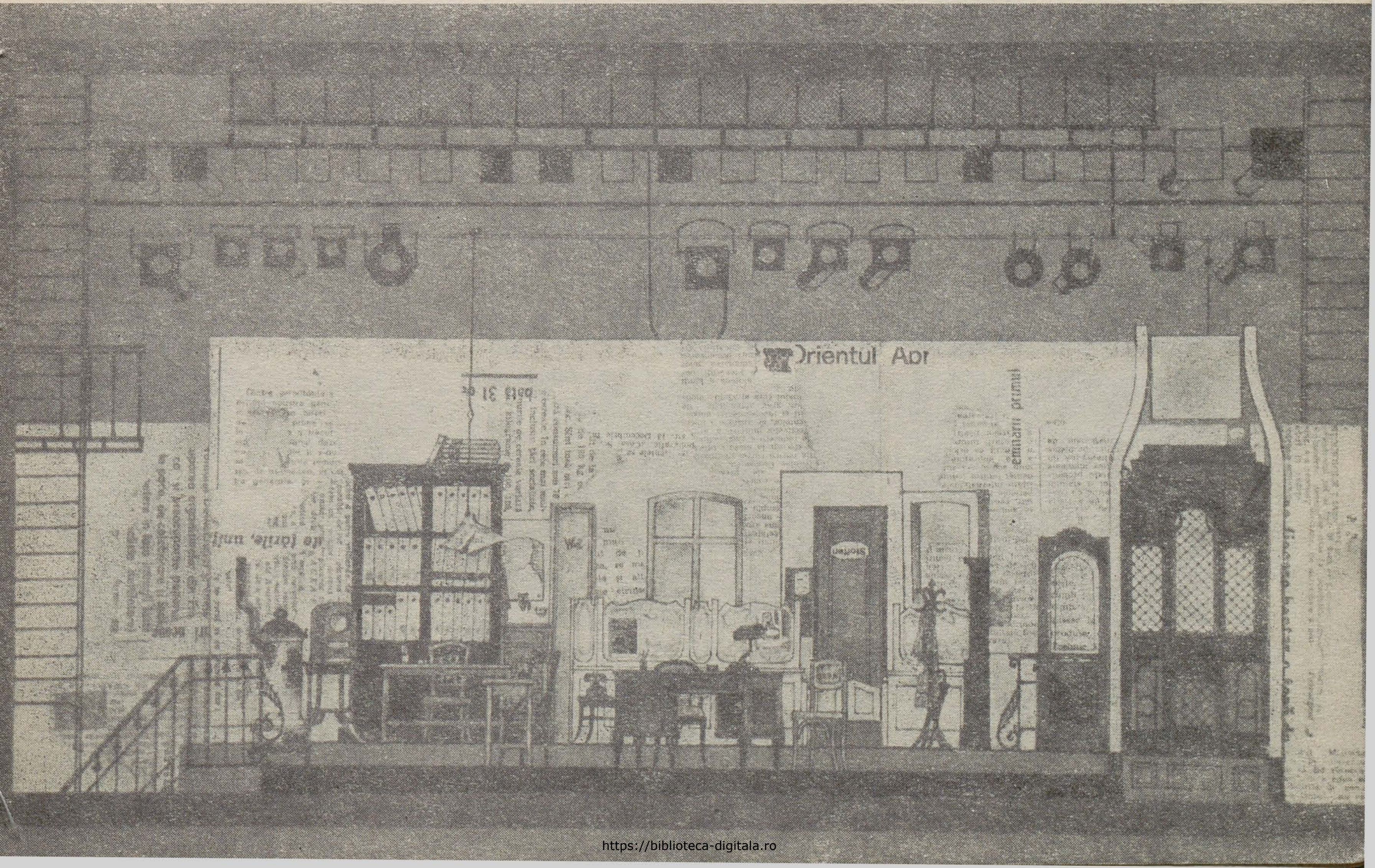
https://biblioteca-digitala.ro

cuvînt înainte

horia horșia

Trienala de scenografie (aprilie-mai a.c.) constituie, prin complexitatea alcătuirii sale compoziționale (expoziția principală, cu profil de salon republican, de la Dalles, trei expoziții speciale, despre arhitectura spațiului de spectacol, Muzeul colecțiilor, materiale și aparatură scenică, holul Teatrului Național, afiș și publicitate, Teatrul Foarte Mic, o gală de filme, o serie de reprezentații teatrale bucureștene, precum și Colocviul creatorilor și realizatorilor spațiului și ambianței de spectacol — 5—14 aprilie a.c.), suficiente argumente spre a consacra *din nou* scenografiei un număr dublu al revistei Arta. Subliniem precizarea complementară, pentru a aminti că dezbaterea prilejuită de ediția anterioară a trienalei nu era decît *un început*, cum anunța inițiatorul ei, redactorul șef Vasile Drăguț, de la acea dată scenografia fiind înscrisă între preocupările curente ale redacției noastre și integrată într-un cîmp de cercetare a creativității artistice mai larg, interdisciplinar și raportat vieții și evoluției sociale. O asemenea opțiune dezvoltă, sperăm, atitudinea mai avansată a unor personalități de seamă ale artei și ale criticii noastre de artă, precum Tony Gheorghiu, Liviu Ciulei, Eugen Schileru. În ultimul interviu pe care l-a acordat, publicat în paginile revistei noastre (nr. 10/1967), Eugen Schileru, subscriind la definiția dată de Jacques Polieri scenografiei, ca cea mai adecvată, « arta organizării spațiului de emisie precum și a spațiului de recepție a spectacolului » (și completînd-o prin a sublinia rolul integrator al artei scenografului), stabilește, pe planuri diferite, tangențe, convergențe și asemănări între urbanism, arhitectură și arta spectacolului, domenii ale creației în care contemporaneitatea a purces cu mai multă îndrăzneală decît alte discipline artistice și cu un scop bine determinat la reconsiderarea conceptelor moștenite. În urbanism și arhitectură pe de o parte, în teatru pe de alta, spune Schileru, se vădește și impresionează « dorința, pasiunea de a crea un spațiu organizat astfel încît să poată nu numai îngădui, ci chiar solicita dezvoltarea personalității umane ca totalitate, fapt imposibil fără integrarea liberă, firească, a individului în viața cetății, a comunității ». Sub semnul unui asemenea ideal și din această perspectivă ne-am propus să realizăm trecerea în revistă a manifestărilor expoziționale ale trienalei, să publicăm mărturii ale unor scenografi de prestigiu sau să îndreptăm reflectoarele spre operele create, și nu numai ale laureaților la scenografie în ultimii ani dar și ale unor artiști în pragul afirmării ori ale viitoarelor cadre instruite în institutele noastre de învățămînt artistic. În paralel, am preluat și dezvoltat, cu concursul colaboratorilor noștri, opțiunile pe care ei înșiși le-au avansat la colocviul de scenografie, dezbaterile fiind completate cu alte comunicări, inedite, redactate în acest scop. În același timp ne-am propus incursiuni în istoria artei spectacolului, microretrospective ale scenografiei românești în teatru și film, prezentări succinte ale domeniilor scenografiei, de la teatru dramatic și cinema la teatru de păpuși, marionete și film de animație, întregind sfera artei spectacolului cu actorul ca semn și cu artistul total din cultura populară contemporană.

Dacă cititorii noștri vor considera, după ce au parcurs ultima filă a relatărilor la care ne referim, că am izbutit să ne situăm și să-i situăm în interiorul artei spectacolului, vom putea avea încredere în încercarea noastră, niciodată încheiată, de apropiere de arta cetății și de viața cetății.



https://biblioteca-digitala.ro

scenografia — artă de întîlnire

vasile drăguț

Atunci cînd, în urmă cu trei ani, colectivul redacțional al revistei Arta se decidea să consacre un număr special trienalei de scenografie și, în general, amenajării scenografice a spațiului de spectacol, se avea în vedere un pariu cu miză multiplă. În primul rînd se urmărea sublinierea demonstrativă a originalității școlii românești de scenografie pe care azi o ilustrează un număr impresionant de profesioniști ai domeniului. Odată cu aceasta, se cereau diferențiate și evidențiate mijloacele plastice specifice ale scenografiei contemporane, confruntată cu exigențele uneori contradictorii ale teatrului, televiziunii și cinematografiei. Dar, mai presus de toate, pornind de la scenografie, se dorea recuperarea unui adevăr de mult cunoscut, deseori implicat în lucrările teoreticienilor teatrului, dar, în mod paradoxal, uitat sau neglijat: interdisciplinaritatea artei spectacolului, capacitatea acestei arte de a stimula fantezia și creativitatea mai multor tipuri de energii individuale a căror deplină afirmare nu se poate împlini decît în cadrul acțiunii de grup. Este, desigur, un truism să afirmi că un spectacol rezultă din eforturile conjugate ale autorului dramatic, ale echipei de actori, ale scenografului, ale regizorului — ca șef de orchestră, ale aparatului tehnic auxiliar. Dacă, totuși, facem trimitere la această atît de binecunoscută interconexiune de factori care participă la configurarea unui spectacol este pentru că, în mod frecvent, cronicile teatrale înregistrează cu precădere arta actorului, surprind uneori meritele sau scăderile regiei și foarte rar se ocupă efectiv de ambianța scenografică.

Explicația modestei cotări a faptului scenografic ar putea fi căutată în chiar formația cronicarilor teatrali care provin, aproape toți, din domeniul literelor, fiind, constient sau nu, partizani ai primatului textului. Vorbind despre primatul textului, Camil Petrescu observa, cu ascuțimea ce-i era proprie, că ne aflăm în fața unui concept discutabil chiar dacă de la Renaștere încoace teatrul a fost judecat, aproape în exclusivitate, prin virtuțile unui actor de a rosti un text.

Pentru puriștii acestei direcții de gîndire, teatrul se poate dispensa de orice recuzită putînd fi redus la vocea nuanțată a actorului.

În opoziție cu acest mod de a judeca, Gordon Craig afirma că: « publicul vine la teatru ca să vadă, nu ca să audă ».

Nu ne propunem aici o analiză comparatistă a celor două poziții enunțate mai sus și nici nu ne putem îngădui o prea lungă zăbavă în hățișul contradicțiilor teoretice. Dorim doar să notăm că arta teatrului nu este decît o parte din acea artă atît de complexă și atît de greu de definit în devenirea sa istorică a spectacolului. Lungă vreme nu au existat scenografi specializați, dar prin logica însăși a spectacolului atît sărbătorile populare cît și ceremoniile solemne și-au ales un cadru convenabil semnificației și funcției lor de reprezentare. S-ar putea scrie un pasionant comentariu privind calitățile « scenografice » ale siturilor naturale — întotdeauna impresionante prin măreție — în care au fost amplasate oracolele grecești antice și în spațiul cărora s-au desfășurat procesiuni și ceremonii, tot atîtea manifestări de implicată artă a spectacolului. Misterele medievale și-au ales ca loc de desfășurare parviul catedralelor, în timp ce tîrgurile și petrecerile populare au preferat bucuria dăruită de anume locuri alese din natură. Relația dintre acțiune și cadru este atît de firească și atît de prezentă în mintea fiecărui individ uman încît la drept vorbind teatrul fără scenografie nu există, căci chiar dacă decorul scenic lipsește, fiecare spectator va plasa mental evenimentul teatral la care asistă într-un anumit cadru cunoscut de el și considerat adecvat. Intervine aici o servitute. Funcție de suma experiențelor sale vizuale și de capacitatea de selecție culturală, spectatorul va putea găsi (de cele mai multe ori nu) elementele de cadru corespunzătoare textului ascultat. Spectatorul lipsit de cunoștințe și de criterii de selecție este amenințat de grave confuzii, riscînd să vicieze mesajul dramatic prin transportarea sa într-o zonă nepotrivită ca expresie plastică (deci și temporală) de fundaluri vizuale imaginate. Pentru a preîntîmpina un asemenea risc de incompatibilitate ideatică, intervenția scenografului se dovedește a fi strict necesară. Dorim să fim bine înțeleși. Potrivit părerii noastre, scenografia nu este doar un element auxiliar al spectacolului, dimpotrivă este un factor hotărîtor

1—6. Instantanee la vernisajele Trienalei de scenografie (la Dalles și Muzeul colecțiilor)

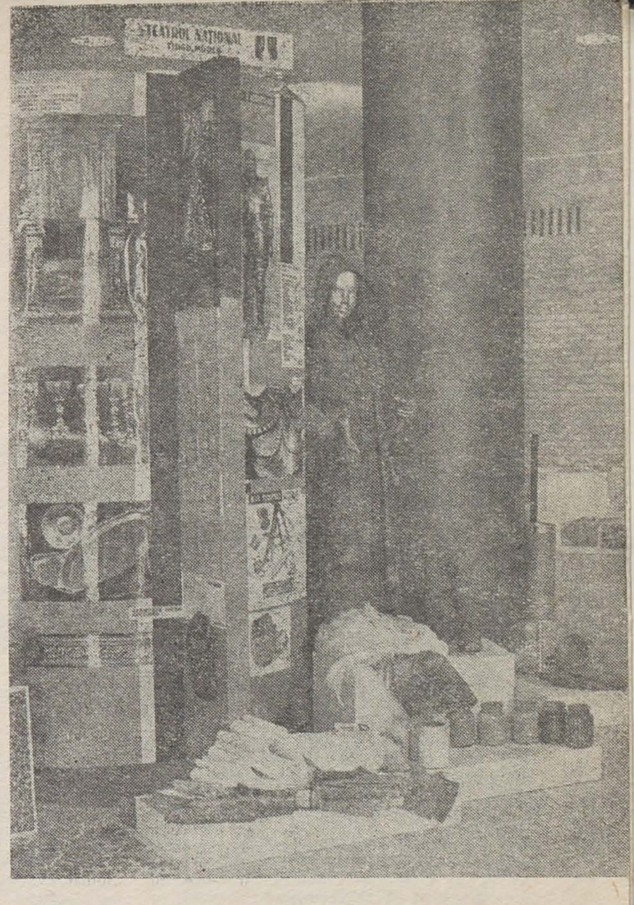
p. 5

Vederi parțiale: 1,4. Expoziția de materiale și aparatură scenică, holul Teatrului Național

2. Expoziția Afișul de spectacol, Teatrul Foarte Mic

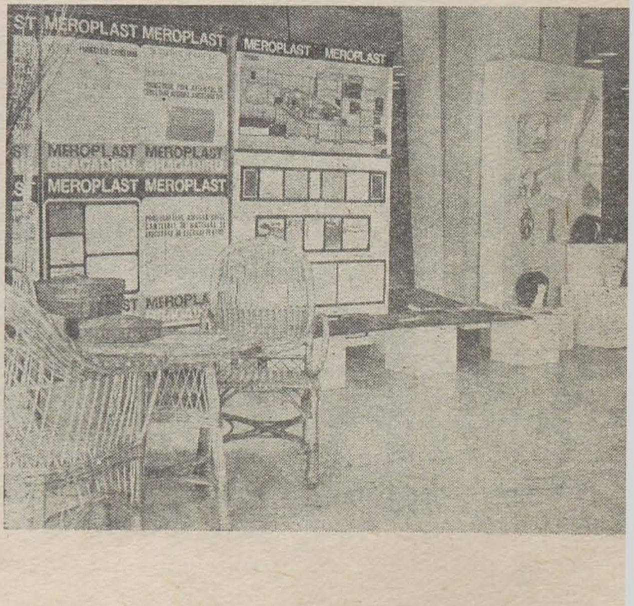
3. Secțiunea Institutului de arte plastice « N. Grigorescu », Trienala de scenografie, Dalles

https://biblioteca-digitala.ro



care determină din primul moment o anume disponibilitate sensibilă și mentală a spectatorului ajutîndu-l pe acesta să plaseze textul dramatic și mesajul său într-un anumit loc, într-o anumită epocă istorică și mai ales într-o anumită zonă de gîndire. În același timp scenografia (implicăm aici decorul propriu-zis, costumele, efectele de lumină) influențează în mod nemijlocit disponibilitatea creativă a actorului, stimulînd sau dimpotrivă inhibînd puterea de interpretare și de comunicare. În mod ideal, scenograful trebuie să colaboreze cît mai strîns cu regizorul preluînd de la acesta sugestii pentru organizarea spațiului de joc, furnizîndu-i acestuia elemente de gîndire plastică pentru ca jocul actoricesc să devină el însuși o componentă demonstrativ-convingătoare a spectacolului vizual în permanentă mișcare. Avem aici în vedere faptul că într-un spectacol bine regizat și bine gîndit scenografic actorul el însuși — marcat de scenografie nu numai ca purtător de costum — trebuie să aibă neîncetata forță de sugestie a unui semn plastic. Rostirea textului este desigur importantă; dar mișcarea în scenă și gestica au de asemeni un rol hotărîtor, efectul plasticității scenice avînd consecințe imediate în planul înțelegerii mesajului dramatic. Atît de des citatul Ion Sava (pe care îl voi evoca aici mai puțin pentru celebrul său Macbeth, cît mai ales pentru « Casa Bernardei Alba » de Federico Garcia Lorca și pentru feeria « Frumoasa adormită » de Rosso di San Secondo), iar în anii din urmă Liviu Ciulei (spectacolul « Furtuna » de Shakespeare a fost o apoteoză) demonstrează în ce măsură identificarea regizorului cu scenograful, desigur în condițiile talentului suveran, constituie o garanție de reușită artistică.

Este scenografia o artă în sine, capabilă să se constituie într-un domeniu de sine stătător, asemenea picturii sau sculpturii? Credem că nu. În pofida extraordinarei sale complexități — căci implică în mod obligatoriu arhitectura, sculptura, artele decorative și aplicate, fără să neglijăm neîncetatul dialog cu textul dramatic — scenografia nu-și poate valorifica virtuțile decît în interiorul spectacolului indiferent de natura acestuia (de teatru, de circ, de ceremonial etc.). Această relație de subordonare nu trebuie înțeleasă ca o servitute sau ca un factor de diminuare a rosturilor sale artistice, pentru că scenografia înțeleasă ca artă de participare și de întîlnire constituie un foarte activ ferment pentru imaginațiile creatoare din diferite domenii. O ambianță scenografică bine gîndită servește nu doar succesului imediat al unui spectacol, ea poate determina investigațiile unui pictor (cum s-a întîmplat cu Giorgio de Chirico care la rîndul său a stimulat fantezia unui scenograf ca Al. Brătășanu), se poate implica în expresia plastică a unui întreg curent artistic (este cunoscută înrîurirea exercitată de un regizor-scenograf ca Reinhardt asupra expresionismului), poate exalta fervoarea imaginativă a unui arhitect (cum s-a întîmplat cu Antonio Gaudi), poate determina o anume libertate a compoziției teatrale (așa cum s-a întîmplat la Pirandello). Artă de întîlnire, de colaborare interdisciplinară, scenografia poate fi deopotrivă o artă a spațiilor meditative, altfel zis o artă capabilă să stimuleze confluențele și receptivitatea pentru tot ce este valoare. În perspectiva acestei nobile vocații, popasul pe care revista Arta îl propune în mijlocul creațiilor scenografice din ultimii ani, în mirifica lume a scenografiei de azi și din totdeauna, ni se pare a fi justificat și necesar.



https://biblioteca-digitala.ro

spațiu + pasiune

anton dâmboianu

Relația spațiu-pasiune nu poate fi proprie decît unui iubitor al locului ca ardere și al pasiunii ca întindere.
Acesta este scenograful.
Exercițiul acestui dublu transfer a făcut din practicianul ei un specialist, un expert al configurației spațiale raportată la acțiunea umană și al angajării existențiale în cadrul ambiental. Problematica se constituie pe cusătura subtilă pe care o țese viața înțeleasă ca raport cu exterioritatea și viața trăită ca raport cu interioritatea ființei. Altfel spus, competența scenografului se concentrează asupra interiorului și exteriorului, ca domenii cu variații concomitente, se fixează asupra dispoziționalului (conștiința) în raport cu situaționalul (locul).
Dar pe traiectoria loc-conștiință se instituie și gîndirea arhitectului, care modelează peristaza biologică în acord cu comportamentul scenariilor vieții. Sub acest aspect, arhitectura și scenografia își dezvăluie rădăcina comună. Se naște tentația de a vorbi despre modelarea spațiului ca un fapt arhitecto-sceno-morfic. Demersul teoretic este corect, dacă se ține seama de intervalul diferenței specifice. Și în arhitectură și în scenografie, semnul se încheagă denotativ prin impactul direct al ordinii spațiale cu acțiunea umană, dar în arhitectură semnificațiile se resimt ca trăire autentică, ca derulare curentă, cotidiană, pe cînd în scenografie semnificația este simbolul manifest, voce spectaculară a evenimentului, colocare a stărilor privilegiate.
Deși nu intenționez să insist asupra unei cogeneze semiotice a arhitecturii și a scenografiei, apreciez totuși că orientarea teoretică a conținutului ce îl prezint se dirijează cu adecvare spre ambele domenii.
Revenind deci la relația loc-conștiință, urmează să zăbovim cîteva clipe meditative pe traiectoria ce leagă interiorul ființei cu exteriorul natural.

Stările ecstasiei

De la început sîntem în atmosfera cețoasă și derutantă a paradoxului. La un pol al relației se află universul egotic, infinit în profunzimea lui, la celălalt pol este spațiul infinitului cosmic, și ambele infinituri sînt trăite de om cu conștiința finitudinii proprii, percepută ca frontieră, hotar, limită. Astfel, paradoxul ne permite să concepem, deci cu sens, o « cuprindere » a necuprinsului, o « coajă » a infinitului, o finitudine a lui. Intrate în impact, prin actul existențial, cele două infinituri tind magnetic să se interpenetreze, să se absoarbă într-un tot unic. Starea de echilibru este simplu act existențial. Dacă, însă, energeticul univers egotic sparge frontiera și se revarsă în afară, ființa poate deveni exterioară sieși, ex-curs ce se ipostaziază în ecstasie, elan, revărsare, depresurizare, extaz. Se deschide fenomenologia lui « ex. . . ».
În raport cu spațiul fizic al evenimentului exterior, eu-ul în exercițiu extensional, se concentrează în jurul a trei nuclee ireductibile, trei stări ale ecstasiei. Într-o primă stare, exeu-ul, adică conștiința în extindere, se constată în imersiune, este înconjurată de ceva față de care ia prudentă atitudine. Acel ceva înconjurător este spațiul pe care, de la început, îl simte ca avînd densități diferite. Lîngă propria lui finitudine corporală, cu cea mai mare densitate, se află spațiul însușit, asumat, posedat, extensie epidermică, cu care ființa acceptă să se confunde. Acesta este *spațiul-intim*. Al doilea strat spațial, ceva mai puțin dens, dar mai suplu, este spațiul ce asigură libera mișcare, spațiul contactului cu obiectele și persoanele din mediu, *spațiul-personal*. În sfîrșit, al treilea strat, rarefiat dar amplu cuprinzător și deosebit de elastic, definește locul și reperele lui, este *spațiul-situațional*. Așadar eu-ul se ființează în mediu printr-o succesiune de spații înfășurătoare, eterogene, formînd ceea ce putem numi structura egocentrică e ecstasiei.
Această stare este expectația.
În regim expectativ, conștiința angajează prioritar în mediu senzorii de distanță, vizualul, auditivul și olfacția. În planul imaginarului, trăirea distanței se convertește în imaginea *verticalei*. Corespondentul verticalei în planul intelectului este gîndirea valorizantă și ierarhizantă. În ordinea morală, starea expectației generează imperativul *mîndriei controlate, al demnității și al onoarei* (dar și păunismul trufiei, orgoliului și al vanității), care conduce la dezideratul mereu activ al *depășirii* (reacție la conștiința finitudinii). Hipertrofiat, eu-ul expectativ degenerează în psihoza soclului, paranoia, sau în olimpianismul autismului. Statică în exterior, dar deosebit de tensionată în interior, expectația constituie permanent osatura personalității umane.
Cu fondul expectației treze, ființa, angajînd repertoriul sau instrumentul endosomatic (sistemul loco-motor), intră în legătură directă cu prezențele din mediu. Prin mișcare se stabilesc contacte între ființă și lucruri și, prin ea, între lucruri. Mișcarea deschide ființei *regimul itinerant*, a doua stare a ecstasiei. Spațiul este acum trăit ca un cîmp de forțe relaționale, entități și tensiuni, puncte și traiectorii, obiecte și legături. În dispoziție itinerantă, conștiința tinde spre un control al multiplicității și diversității. Operațiunea de cunoaștere și control este superizarea, manifestată intelectiv prin gîndirea structurantă. Trei pomi pe o întinsă pajiște fac să se nască, în imaginar, triunghiul, tot astfel cum legarea stelelor pe cer desenează figuri surprinzătoare. Dispoziția itinerantă produce și se exprimă prin *structură*. Înainte de a fi clasificare sau constituență, structura este ordine exterioară și recunoaștere interioară, realitate comună, sudură existențială. Pe plan moral se traduce prin *imperativul colaborării, cooperării și al coroborării*, voințe ale credinței în relație și acțiune relațională. Din această concentrare corelantă derivă *dezideratul consensului*, nucleu reconfortant al bunei înțelegeri. Dinamica acțiunii și suplețea itinerantă declanșează concepere ambivalenței. Antrenată excesiv în itineranță, conștiința derapează în schizofrenie, ambivalență nulă, tăietură.
Cu aura expectației și sudoarea itineranței, ființa intră în a treia stare a ecstasiei, *starea asimilantă*. Orientat distant și cu pașii apropierii făcuți, Adam întinde mîna, ia mărul și mușcă. . . Indiferent ce a fost, măr sau mesaj, Adam înghite și minunea se produce. Mărul sau mesajul se transformă în substanța lui, se con-topesc. Această minune poartă numele de asimilare. În regim asimilant intră în acțiune senzorii de contact, tactilul-gustativul și instrumentele captante, mîna și maxilarele. Prin experiența asimilantă, eu-ul urmărește să realizeze o cosubstanță din esențe diferite. Ceva din exterioritate pătrunde îngurgitat în interiorul sacru și este acceptat cu prețul pierderii identității, exact așa cum odinioară orice credincios ar fi renunțat fericit la tot omenescul său pentru a deveni un deget al divinului.
Inerția asimilantă ne face să înțelegem mai ușor ce se întîmplă cu atomul de oxigen la întîlnirea cu perechea atomilor de hidrogen, pentru că avem cunoașterea propriei noastre trăiri, afinitatea, atracția contopirii, unificarea posesivă și bucuria dizolvării renăscătoare. Așa s-a ivit apa, dintr-o poveste de amor submolecular. Imperativul moral al stării asimilante nu poate fi altceva decît *iubirea, contopirea, regenerarea* și ramura lor veșnic înflorită, dezideratul *speranței*, proiecție, căutare și așteptare afectuoasă și infinită. Sub dominația asimilării, pe ecranul luminos al imaginarului se desenează imaginea *încastrului*, cuplu sudat, lacăt al dualității, interpenetrație benefică. În același timp, la nivel intelectiv se manifestă gîndirea omogeneizantă, identitatea și similitudinea.
Așadar, mișcarea ecstasiei se realizează în condiția combinării simultane a ceea ce analitic este numit regimul expectativ, itinerant și asimilant. La nivelul imaginarului se configurează corespunzător verticala cu inerție spre infinit, corelată cu centralitatea și perimetralitatea de-finitului, arborescența sau rețeaua relațională a itinerantului și încastrul asimilant. Aceste imagini fundamentale, cu funcție arhetipală, se constituie ca domenii ale gîndirii și sensibilității figurale, cu care conștiința se orientează și configurează mediul. Rezultatul acestei proiecții în spațiu le considerăm *topos-uri* sau locuri existențiale. Inerția ecstasiei are deci caracter organizant, și o face pe bază analogică pornind de la cele trei energii figurale ale interiorului. Spațiul uman, spațiul trăit, va prelua astfel în modelarea lui matricea arhetipală.
Cu aceste gînduri, să ne amintim acum celebra întrebare pe care a formulat-o Lessing, la vremea lui: « La ce bun munca grea a formei dramatice? De ce să se construiască un teatru, să se deghizeze bărbați și femei, aceștia să-și chinuiască memoria, să fie invitat tot orașul într-un singur loc, dacă eu, cu opera mea, și cu reprezentarea ei, nu urmăresc să produc altceva decît cîteva din emoțiile pe care mai mult sau mai puțin le-ar produce și o povestire bună, citită de fiecare acasă, în colțișorul lui? » (extras din Wolfgang Kayser — Opera literară — p. 515).
Spectacolul se constituie în opoziție cu lectura, spațiul spectacular în opoziție cu cel abstract al canalului literar, pentru a obține acel « altceva » care să justifice și să dea sens acestui gen artistic. Spațiul spectacular este « locul dramaticului » și în modelarea lui trebuie să persiste esența dramaticului. Se cuvine deci să încercăm evidențierea în ordinea spațială a conținutului dramei, spațiul dramatic.

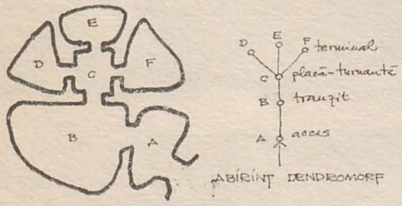
Topos-ul dramatic

Reluînd invers stările ecstasiei, s-ar putea imagina un scenariu arhetipal, în care regimul asimilant, ca finalitate existențială, implică travaliul itinerant care își capătă sens în conștiința expectativă. Altfel spus, pe scurt, scenariul ar fi suita iubire-acțiune-demnitate sau liric-dramatic-tragic.
Este limpede că în regimul asimilant conștiința se înscrie în extazul liric, elan al contopirii și al cosubstanțierii. Totul se desfășoară sub semnul încastrului. Cîmpul de variante prin care se manifestă figural încastrul formează domeniul *structurilor aglutinante*, cum ar fi încastrul simplu sau multiplu, degradeul luminii, sudura, dizolvarea sau revărsarea cuprinzătoare. În climatul trăirii lirice, sufletul lichefiat caută bucuriile umede ale dăruirii. Prelungirea acestei experiențe a fericirii lirice inaugurează intrarea în paradisiac, ipostază mult rîvnită de conștiința tăvălită în existența cotidiană.
Dar menținerea iubirii, sau dobîndirea fericirii prin ea, realizarea afecțiunii aderente, determină acțiunea. Conștiința intră în regim itinerant și acum se naște dramaticul. O derulare calmă, caldă și egală a acțiunii se încheagă în film epic. Dar dacă în atmosfera epicului relațiile devin tensiuni, dacă vorba devine provocare, dacă eu-ul se simte interpelat, deviat sau atacat, atunci aerul se umple de fulgerele furtunii, atmosfera devine dramatică. Subiectul dramatic este om de acțiune, actant, și ceea ce îl caracterizează este disponibilitatea relațională în condiții tensionale. El are capul-sus al mîndriei și pieptul-umflat al înfruntării, dar această conduită este imixtiunea esenței expectative cu imboldul ei spre depășire. Dramaticul pur însă trăiește în *plasa relațională a situației*.
Cu acest temei, în domeniul spațiului, ne interesează configurația ca *ansamblu relațional de entități spațiale*. Pe această direcție ne dirijăm acum analiza.
Trebuie să precizăm că una și aceeași structură de ordonare spațială poate fi exprimată în două moduri: în ansamblu de « goluri » legate, comunicante, sau în ansamblu de « plinuri » compactate. Forma derivată din modalitatea « plinurilor » are evident un « dramatism » al ei, dar nu ne oprim asupra acestei situații cu caracter sculptural.
Ansamblul de « goluri » îl putem închipui ca avînd dimensiunile cuprinzătoare ale liberei mișcări corporale, deci ca un spațiu care ne conține și prin care putem circula. În figura I este reprezentat un grupaj de astfel de spații, în trei variante de legături interne. Vizualizarea liberei mișcări circulatorii este reprezentată în imaginile schematice corespunzătoare. Aceste scheme le considerăm a fi *structuri ale spațiului labirintic*. Se remarcă cu ușurință că modul în care plasăm legăturile scoate la iveală o largă diversitate de structuri labirintice. Dar, oricît ar fi de mare clasa acestor variante, o serie redusă de patru spații, calitativ distincte, nu poate fi depășit. Cu alte cuvinte, structura labirintică cea mai complex imaginată se compune din patru tipuri fundamentale; spațiul de acces, spațiul de tranzit, spațiul placă-turnantă și spațiul terminal.
Pentru actantul dramatic aceste spații corezonează cu conștiința dramatică. Astfel *spațiul accesului* este locul trăit ca angajare în proces dramatic, părăsirea monotoniei epice pentru confruntări. Încă te mai poți întoarce, poți renunța, dar jena refulării e insuportabilă. . ., actantul dramatic se avîntă și poate deveni erou sau simplu ins, învins anonim. Spațiul de acces este, de fapt, vestibulul evenimentului.
Spațiul de tranzit este locul pașilor trecători. Conștiința în acțiune nu se fixează, nu se abate, nu se oprește, este rectilinie, hotărîtă. Pasajul este variația și odihna provizorie a traiectoriei, respirație accelerată sau gîfîire, nemișcare în mișcare. Tranzitul este, de fapt, un culoar, loc al șoaptei și intrigii.
Spațiul placă-turnantă este loc al alegerii și al ezitării. Variantele acțiunii devin chinuitoare, temperatura crește, locul este terorizant. Dar placa-turnantă este și intersecție, întîlnire, contact direct, față în față, calm monden aparent sau loc de arenă. Spațiul placă-turnantă este, de fapt, un hol, un foaier, sau o simplă sală a pașilor pierduți în așteptare dramatică.
Spațiul terminal, cap de linie, locul locurilor, intimitate protectoare sau angoasa drumului capsulat. Terminalul poate fi adăpost provizoriu sau locul confruntării la limită, cuvîntul și gestul nu mai cunosc amînarea replicii. În condiția spațiului terminal, conștiința dramatică are aripile desfăcute pentru apărare sau atac, prinsă « în corzi » își dezvăluie decolteul metalic al combativității. Spațiul terminal poate fi grotă sau cameră, budoar sau sanctuar, cămară sau tezaur, dar întotdeauna este o limită dramatică.
Acestea sînt cele patru topos-uri dramatice din care se pot compune diverse situații labirintice. În figura 1 sînt prezentate trei astfel de structuri labirintice. Fără să insistăm asupra unei interpretări mai largi, constatăm totuși că structura dendromorfică conține caracterul de *liniaritate* a traseului acces-terminal, structura retimorfă se îmbogățește cu prezența « ochiului de rețea », sau a *scurt-circuitului* mișcării, iar structura circulară, varianta retimorfă, se distinge prin *unicitatea* traseului acces-acces.
Structurile labirintice și topos-urile dramatice iradiază semnificații proprii prin care condiția dramaticului își justifică domeniul în sfera ecstasiei itinerante.

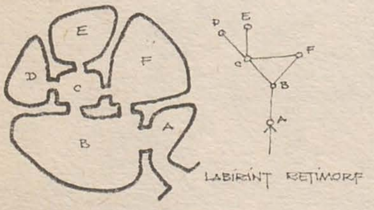
Topos-ul tragic

Dacă eroul dramatic este prin excelență politopic, itinerant, eroul tragic este monotopic, este legat de « locul tragic », iar acesta nu are decît o singură formă: *incinta*, închiderea,

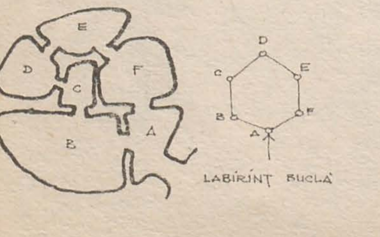
Un rezumat al eseului de față a constituit obiectul comunicării prof. arh. Anton Dâmboianu la Colocviul Trienalei de scenografie, București, 5—14 aprilie a.c.



LABIRINT DENDROMORF



LABIRINT RETIMORF



LABIRINT BUCLĂ

https://biblioteca-digitala.ro

limita. Tragismul se naște din dorința și nevoia vitală de forțare a delimitării prin actul depășirii. O admirabilă fundamentare a acestei poziții teoretice a formulat-o Gabriel Liiceanu în volumul său intitulat « Tragicul, o fenomenologie a limitei și depășirii ». În aceeași perspectivă, încerc să aduc cîteva opinii personale prin spațializarea fenomenului uman al tragicului. În viziunea noastră, tragicul se produce în ecstasia expectației. Este tentația sublimului, măreția omului în eșec. În dramatic se confruntă forța, în tragic are « loc » întîlnirea dintre forță și putere. Forțele se bat, se zbat, dar puterea învinge. Cînd omul are în față un Policrate (orice limită este « policratică »), deznodămîntul e sigur, unic și irevocabil: pieirea. Această minunată inerție a spiritului de a depăși limita, finitudinea, îl scoate pe om din existența roză a idilicului (împăcare, refugiu non-tragic), îl împinge în activismul roșu al dramatismului, pentru a-l sălta apoi pe soclul tragic, luminos, eroic și paradoxal al desăvîrșirii în nereușită. Eroul tragic este un agon irecuperabil, omul locului, dar nu locul îl condamnă, ci el de-finește locul.

De aceea faptul tragic se concentrează în tema figurală a incintei, expresia finis-ului atacabil. Cred că cel mai fertil demers analitic asupra incintei se poate face urmărind spațiile caracteristice de pe traseul expectativ al legăturii exterior-interior (traseul distanței și al distanțării), pentru a putea aprecia temperatura încordării și configurarea destinului tragic. Pe acest traseu ex-in, variantele pot fi multiple, dar pluralitatea este reductibilă la șase situații tipice, conținătoare de semnificație topo-tragică. Pentru relevarea acestora, procedăm prin introducerea graduală de obstacole, ecrane opace și dense în zonele parietale și zenitale ale unei prezențe umane (vezi figura 2). Rezultă suita selectată a următoarelor topos-uri tragice:

a. *Spațiul exteriorului opresiv*. Depărtări și adîncimi, nesfîrșirea « de pe malul mării », la capătul pămîntului. Parietalitatea incintei o constituie aici infinitul, presiunea necuprinderii. Cu sens imanent, se deschide lupta între individual și universal, cu sens transcendent, este lupta omului cu zeul sau lupta zeilor purtată prin om ca mediu tragic. Trăirea naturii ca putere.

b. *Spațiul curb al separației*. Obstacolul separă mișcarea, regiunile sînt necomunicante. Este sit-ul lui « intra-extra muros », incintă clară și dură (intra), sau ex-comunicarea (extra). Tăcerea, liniștea apăsătoare, izolarea, formează incinta. Conștiința se curbează între un eu tăcut dar apelativ și un « dincolo » tot tăcut dar indiferent. Asediul așteptării.

c. *Spațiul traiectorial al pistonului*. Mișcare rectilinie între obstacole paralele, polaritate a tensiunii și compresiunii, reducția la înainte — înapoi. Spațiu stradal, incintă alungită. Cei mai impenetrabili pereți ai incintei sînt « înainte » prin care sigur pier și « înapoi » care ucide prin stiletul dezonoarei și al lașității. În spațiul traiectorial existența este sfîșietoare.

d. *Spațiul umbrei*, spațiu privilegiat, spațiul medierii între exterior și interior. Aer al prispei, pridvorului, al loggiei sau al porticului. Amînare, provizorat, refacere. Conștiința tragică « își trage sufletul », își adună puterile și prin iluzia adăpostului « se mai uită odată înapoi ». În spațiul umbrei « jocul » rămîne deschis, dar mișcările sînt finite și perdante.

e. *Spațiul accelerat al circularității*, al incintei propriu-zise. Perimetrul s-a închis și mișcarea se torsionează în jurul ax-ului vertical al speranței. Circularitatea este un traseu finit al unei mișcări infinite. Agonul tragic amplifică înverșunarea, dar accelerarea îl malaxează și îl maculează. În tragicul turbionat se sfîrșește « lîngă zid ».

f. *Spațiul Interiorului-capcană*. Incinta se închide complet parietal și zenital. Aici eroul tragic e singur, cu sine însuși, este cuprins în propria lui cuprindere, capcana interiorității. Spargerea înseamnă desființare și totuși o face. Acum agonul își desface pieptul și cu el cuprinde interioritatea . . . învingînd-o.

Se poate aprecia că aceste șase topos-uri sintetizează variația « locului tragic », corespondențe spațiale ale destinului expectativ cu nerv agonic.

Evident, spiritul creator al scenografului trebuie să se miște liber, dar elanul creativ va gravita întotdeauna în jurul valorilor arhetipale care îi dau energie și sens.

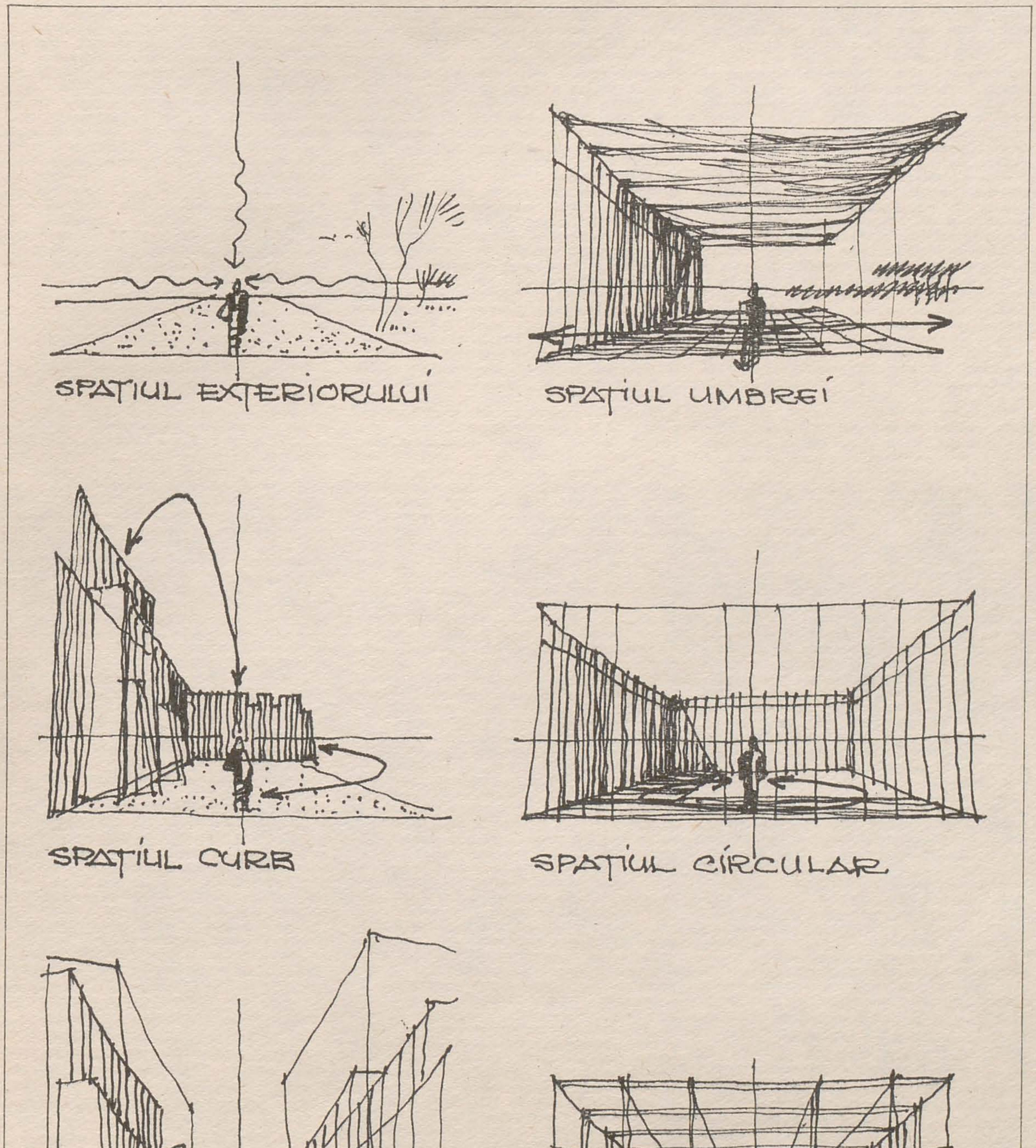
De undeva aud o voce: Dar comicul?, comicul ce echivalențe spațiale are? Rîsul, această stranie scuturătură a corpului, complet absentă în lumea celorlalte mamifere (instinctul nu rîde), este efectul acțiunii sau situației comice. Rîsul nu este opusul plînsului, lacrima este complimentară. Rîsul este lacrimă zvîntată. Rîsul și comicul se constituie ca opoziție protectoare față de dezordinea intelectului superconsecvent, liniar și deci penibil. Rîsul este un refuz salubru.

Un exemplu: O doamnă se adresează, pe stradă, unui domn:

— Vă rog să nu vă supărați, caut strada Speranței?

— Nu mă supăr, căutați-o !. . .

Comicul produce ordine spațială, dar o face în spațiul mental.



https://biblioteca-digitala.ro

scenografia și determinismul spațiului

marius tătaru

Coordonatele subiective ale spațiului înlocuit de opera de artă sau aflat în contact imediat cu aceasta au încetat de mult a mai fi considerate ca o entitate supusă tiraniei necondiționate a celor trei dimensiuni. Determinantele de ordin psihologic intervin din ce în ce mai ferm (sfidînd chiar lipsa unui « sistem » coerent de măsură) în încercarea de a fixa comparativ — dar și eficient — caracterul unic, irepetabil al unui spațiu condiționat de prezența operei de artă. Odată aiunsă în stadiul de « experiență încheiată » și deci pasibilă de a se supune aventurii propriei sale existențe în timp, opera de artă continuă să fie, totodată, un *obiect* plasat într-un spațiu preexistent, acel spațiu pe care-l determină, dar căruia i se și supune în asemenea măsură încît, uneori, este greu de spus dacă opera este cea care domină ambientul sau invers. *Obiectul* de artă, indiferent de locul în care este plasat, rămîne în deplina posesiune a coordonatelor sale fizice (dimensiuni, greutate), extrem de importante pentru definirea sa, dar nu suficiente și nici întotdeauna hotărîtoare. O operă de arhitectură — artă a « marilor dimensiuni » prin excelență — poate trece neremarcată, în timp ce o statuetă africană de cîteva zeci de centimetri poate impresiona tocmai prin ceea ce îi lipsește, eventual, exemplului anterior: monumentalitatea. Odată instalată, cu drepturi suverane, într-un ambient oarecare, opera de artă se impune în primul rînd prin materialitatea ei, prin suma de elemente formale, practic inventariabile, din alcătuirea cărora se pot deduce tot atîtea (sau chiar mai multe) traducții în cheie estetică. Spațiul preexistent, de obicei anonim sau aproape anonim, odată mobilat de obiectul de artă, obține atît o nouă calitate materială, cît și o calitate estetică, de obicei infinit superioară celei inițiale. Calitatea estetică este, desigur, factorul primordial, ea constituind însuși sensul existenței operei de artă. Calitatea materială rămîne, de obicei, un element subsumat, neinteresînd decît în condiții speciale: ne preocupă, de pildă, dimensiunea, greutatea sau compoziția chimică a marmurei unei statui grecești doar în cazul unor analize ce depășesc domeniul consacrat al esteticului. Totodată, însă — și e curios că lucrul acesta e atît de rar subliniat — calitatea materială, consistența fizică, determinările spațiale și coordonatele geometrice ale unei opere de artă au nu doar o influență considerabilă — în general acceptată — asupra efectului estetic el acesteia, dar constituie chiar un element de structură cu o valoare distinctă în cadrul procesului complex de intercondiționare dintre obiectul de artă și mediul său ambiant. Relațiile ce se stabilesc între spațiul operei de artă și « spațiul implicat » în care aceasta se află într-un gen de « stare de imersiune » nu sînt de fel tiranice și unilaterale, ba chiar se pare că există o mare doză de prejudecată în manevrarea concluziilor referitoare la această intercondiționare și chiar — o spunem cu toată precauțiunea — un fel de ciudată aptitudine a formei artistice de a se « adapta », cu timpul, receptacolului complex pe care-l constituie « spațiul implicat ». (Nu este vorba, evident, de o adaptare în sensul consacrat în lumea vie, ci în mare măsură de o adaptare a prejudecăților și de o nivelare a subiectivității de apreciere, în cazul în care, dintru început, relațiile de « vecinătate » nu au fost prea violent impuse. Putem accepta astfel, cu timpul, un « mobil » de Calder într-o rotondă neoclasică, dar nu cred că ne-am putea obișnui vreodată cu un turn patrulater din beton și aluminiu adosat unei catedrale gotice !). Opera de artă are capaitatea de a influența « spiritul » locului în care este plasată — acesta este, de altfel, unul dintre scopurile sale esențiale — dar și mediul ambiant dictează într-o măsură deloc neglijabilă operei pe care o include, prin ceea ce-l definește ca dimensiuni, culoare, lumină, temperatură sau însuși materialul din care este alcătuit. Există *în jurul* spațiului delimitat de epiderma operei de artă o anvelopă de natură imaterială, de dimensiuni foarte variabile, în interiorul căreia dialogul dintre această operă și mediul alăturat nu se poate desfășura decît după anumite reguli spontane, suficient de complexe pentru a se supune unor anume rigori, dar « neînghețate », deci mereu altele, în funcție de cea mai neînsemnată schimbare a datelor oferite de factorii implicați în acest dialog.

Un caz particular deosebit de însemnat al acestei interdependențe (și asupra căruia mă voi opri în exclusivitate în cele ce urmează) este constituit de varianta în care interferența dintre « spațiul spiritual » al operei de artă și elementul din afara acesteia se petrece nu *dincolo* de spațiul celei dintîi, ci — pur matematic vorbind — *în interiorul* obiectului artistic, care obține astfel dubla calitate de « spațiu-formă » (relativ independent) și de « spațiu-receptacol » (subordonat, tot relativ, evenimentelor pe care le închide în sine) [1].

Este cazul tipic al scenografiei, în primul rînd al celei de teatru și — într-o măsură pe care vom încerca s-o stabilim — și al celei de film. Din perspectiva conceperii și realizării ei *ca artă*, autonomia scenografiei este, după cum se va vedea, limitată și unilaterală. Limitarea la care ne referim nu are în vedere doar mai sus amintita interdependență de principiu dintre forma artistică și spațiul ce o înconjoară. Dincolo de această premisă intervine faptul bine-cunoscut că, mai mult decît oricare dintre artele vizuale, scenografia se află într-un dublu raport de subordonare și coordonare în cadrul general al acelei forme tipice de sincretism pe care o reprezintă arta spectacolului. Subordonarea aceasta, pe de o parte, determină și unilateralitatea autonomiei relative a scenografiei, atîta timp cît succesiunea firească a ordinii fenomenelor face ca pretextul (și textul) literar-scenaristic să preceadă montării sale video-auditive, indiferent de valoarea creatorilor ce intervin în această colaborare. În continuare, însă, sistemul eterogen de construcții identice, care circulă pe cele mai variate canale de logică artistică și formatoare, urmînd a se focaliza în expresia finită a spectacolului, acest sistem deci lasă un loc neașteptat de mare intervenției creatoare a scenografiei. Contribuția acesteia se concretizează și se grefează pe schema posibilă a unor etape din ce în ce mai adînc implicate în geneza superioară a creației finite (pe care o reprezintă spectacolul), concomitent cu o avansare corespunzătoare pe scară axiologică. Limita inferioară a acestei evoluții o constituie stadiul « enunțiativ » al « decorului » ce ambiționează circumscrierea conștiincioasă a perimetrului unei realități de circumstanță, prin mijlocirea tradiționalului « fond de toile ». De la acest nivel, printr-o evoluție ce nu este deloc lineară, se ajunge la limita superioară, aceea a implicării totale a scenografiei în lumea spectacolului, prin capacitatea de a crea un *spațiu* (deci nu un *fundal*) pentru a cărui caracterizare nu ne mai putem mărgini la vocabularul consacrat al determinărilor metric-matematice și nici la invocarea performanțelor atît de discutabile ale capacității de realizare « în eprubetă » a unor similitudini de epocă și loc, considerate multă vreme ca indispensabile în stabilirea identității narative a spectacolului.

Posibilitatea aceasta de a instala scenografia într-o poziție de partener creator cu drepturi egale în structurarea *ideii* unui spectacol este formal dependentă de disponibilitatea fiecărui domeniu al artei spectacolului de a se adapta sau nu unei anumite relații cu spațiul în care își desfășoară existența, deci tocmai acel spațiu pe care-l creează scenografia. Din acest punct de vedere, cele două mari secțiuni ale artei spectacolului ce utilizează prin excelență gîndirea scenografică — arta scenică (teatrul dramatic, coregrafic sau liric) și filmul — se situează în zone simțitor diferite în ceea ce privește necesitatea și posibilitatea practică de a utiliza un anumit tip de *spațiu scenografic*. În momentul în care, spre sfîrșitul secolului trecut și în primele decenii ale secolului nostru, *ideea scenografică* a început să renunțe din ce în ce mai decis la realismul iluzionist al prezentării vizuale a spectacolului teatral, s-a produs și o modificare în însăși natura intimă a spațiului scenic. « Cutia » scenică, răsturnată cu fața spre spectator și încercînd să reediteze imaginea reală a universului pe care-l imaginează, devine o lume capabilă de reflecție și sugestie, un « spațiu-plastic », o operă de artă construită pe un eșafodaj dinamic, dispus să se adapteze și chiar să determine evoluția actorului. Ceea ce obținuseră Adolphe Appia, Gordon Craig, Max Fuchs, Vsevolod Meyerhold sau Jacques Copeau era nu doar răsturnarea unei prejudecăți care menținuse, secole de-a rîndul, scenografia în subordinea necondiționată a textului dramatic, ci în primul rînd schimbarea atitudinii spectatorului față de spațiul scenic. El — spectatorul — nu mai este condamnat să asiste comod și pasiv la impunerea unei imagini scenice elaborate, complete și definitive, nu mai este suspectat de incapacitatea de a fabula dincolo de convenția firavă a « realității scenice », atît de prevăzător finisate, ci dimpotrivă este chemat să imagineze, să intervină ca o a treia condiție a materializării « misterului » teatral, în care se implică prin propria sa capacitate de reprezentare autoevocatoare a mesajului dramatic. Adolphe Appia, primul mare scenograf modern al dramaturgiei muzicale wagneriene, declară într-un studiu, publicat postum: « ... iluzia provocată de o operă de artă nu are menirea de a mistifica ideea noastră asupra naturii sentimentelor sau a obiectelor în raport cu realitatea, ci dimpotrivă, caută să ne atragă atît de convingător spre o viziune modificată încît aceasta să ni se pară a fi a noastră proprie ». Cei doi termeni ai fenomenului-spectacol — publicul și actul scenic propriu-zis — nu mai sînt « pasivi », în măsura în care fiecare și-ar juca rolul independent de celălalt, ci devin « activi », reclamîndu-se reciproc și fiind implicați fiecare în partida celuilalt, astfel încît efectul estetic final plutește undeva la centrul distanței imaginare dintre efortul creatorilor spectacolului și capacitatea de participare a omului din public. Spațiul scenografic rămîne, și în spectacolul teatral modern, un spațiu al convenției, el nu devine și nici nu caută să devină o reproducere convingătoare a realității, chiar dacă, din punct de vedere fizic, este la fel de real ca actorii care îl populează. Totuși, acest spațiu convențional, pe care nimeni, nici un moment, nu-l consideră « real », în ciuda palpabilității sale, are, în teatrul contemporan, o deschidere extrem de generoasă spre public, reușind să-l cuprindă, să-l asimileze, să-i inoculeze « spiritul » ce sălășluiește în spațiul odinioară inaccesibil al scenei. Se pare că acest aparent apadox al spectacolului teatral modern confirmă deci teza citată, veche de aproape un secol, a lui Appia și că, odată ce acceptă interferarea cu ficțiunea, omul din public, ce poartă cu sine experiența « lumii de afară » nu înțelege să dezmintă convenția pe care a acceptat-o, refuzînd a se re-constitui în imaginea pe care i-a consacrat-o existența cotidiană.

Experiența spectacolului scenic, cu toate momentele sale de mare interes de la începutul secolului nostru, ar fi trebuit să-și pună amprenta definitivă și asupra noii arte a filmului. Și pentru scurtă vreme s-a și întîmplat astfel. Dar în 1916 Griffith cu « Intoleranța » sa demonstrează lumii întregi că s-a născut o artă nouă ce trebuie citită cu propriul ei alfabet. În arta spectacolului a apărut un nou spațiu, spațiul cinematografic. Cine va imagina, cine va arhitectura acest nou spațiu? Scenografia accepta această grea sarcină, cu atît mai mult cu cît noul domeniu promitea să ofere posibilități de neconceput în teatru. Filmul expresionist pare să epuizeze însă tot ce se putea imagina în materie de « teatralitate » scenografică: decorurile grandioase din « Moartea lui Siegfried », gigantismul din « Metropolis », expresivitatea « infernală » din « Nosferatu » și mai ales experiența unică a lui Hermann Warm, autorul decorului totalmente artificial al capodoperei lui R. Wiene, « Cabinetul doctorului Caligari ». Astăzi ne vine greu să ne imaginăm evoluția scenografiei de film în direcția deschisă de Murnau, Land sau Dreyer. Și, mai ales, dacă există o scenografie de film, care este spațiul creat de ea? Spectacolul cinematografic, spre deosebire de cel de teatru, este complet *ireal*, căci se derulează într-o altă lume. În teatru, totul este *real* fizic, decorul, actorii, lumina reflectoarelor, mirosurile. În film totul e o închipuire, actorul există la fel ca și lumea lui doar datorită unei iluzii optice, iar decorul, spunea Jean Mitry, nu este un cadru convențional, ci însăși lumea personajului, la fel de reală (sau ireală) ca și acesta. Toate elementele alcătuitoare ale operei cinematografice sînt pe același plan de realitate; termenul de « diegeză » definit de Et. Souriau pentru « uzul » filmologiei nu face decît să definească această capacitate extraordinară a omului de a investi cu un credit total acei « kilometri de opium optic » (Jacques Audiberti) pe care-i oferă proiecția cinematografică. « Spațiul diegezei », cuprins în lumea de dincolo de ecran este, practic, complet izolat de spațiul sălii. Nu există nici o formă de compromis în acceptarea convenției: ori totul, ori nimic ! Iar spectatorul alege: în obscuritatea sălii se dedublează și se identifică pe sine cu *iluzia* (Într-o carte pe care am citat-o aici, Marcel Martin relatează că în 1897, la Nijni-Novgorod, cîțiva țărani incendiază baraca intrepidului cineast-călător Félix Mesguich, speriați de vrăjitoria ce adusese silueta « vie » a țarului pe pînza albă a ecranului). La teatru, echilibrul « spațiului spectacular unic », realizat efectiv de scenă de intervenția scenografului și prelungit subiectiv (datorită aceleiași intervenții) în spațiul sălii, este destul de fragil: o ușoară ezitare a unui actor, un scîrțîit nefiresc al unui element de decor sînt suficiente pentru a slăbi senzația de implicare în acest spațiu. Din acest punct de vedere, după părerea lui Chr. Metz, în teatru nici nu există diegeză, căci aceasta include un univers întreg — persoane, acțiune, locuri, timp, obiecte — aflate pe același plan al realității, ceea ce se întîmplă doar în « pseudolumile » cinematografice. În această situație, scenografia de film nu mai are rolul de a reformula într-un limbaj adecvat (ca cel scenic) datele realității, deoarece ea însăși este luată drept realitate; limbajul cinematografului, spunea Jean Epstein, este un limbaj univoc: el nu ne indică « *un* arbore » sau « *o* casă», ci « *acel* arbore » și « *acea* casă », prezentată, indiferent de epoca în care este plasată acțiunea, la *prezent*.

Bazat pe o totală *irealitate* a materialului filmic, cinematograful creează, în mod paradoxal, cea mai « reală » dintre expresiile spațiului artistic. Dihotomia « spațiu-receptacol » — « spațiu-suport » nu mai are aici nici un sens. Spațiul cinematografic este *unic* și — spre deosebire de cel scenic — își încetează existența la nivelul ecranului de proiecție, continuînd însă, practic, la infinit în direcție opusă, în profunzimea imposibil de măsurat a lumii de dincolo de ecran.

Am remarcat cum în cazul artei teatrale spațiul scenic (eminamente scenografic) își întoarce fața spre public, încercînd să se contopească cu acesta prin alimentarea unor sugestii cu posibilități de valorificare preponderent subiectivă. În același timp, cinematograful trăiește doar prin ceea ce este, fiind receptat ca un eveniment funciarmente real, în ciuda faptului că « realitatea » lui se încheie acolo unde se sfîrșește domeniul realității noastre. Toate aceste observații au însă rolul ca, mai mult decît să releveze inoperant un paradox, să atragă atenția asupra faptului că există o puternică specificitate a artelor spectacolului, specificitate ce este dictată de structura lor diferită sub raportul propriului caracter de mass-media. Din acest punct de vedere, existența lor implică adaptarea unor viziuni scenografice (neîngrădite din punct de vedere creator) la aspectul caracteristic al acestor arte circumscrise de un determinism al spațiului lor specific, care le definește în măsura în care le conferă și autonomia existenței artistice.

[1] **Termenii de « spațiu-formă » și « spațiu-receptacol » aparțin lui Marcel Martin, *Le langage cinématographique*, *Paris 1962 p. 207* sqq.**

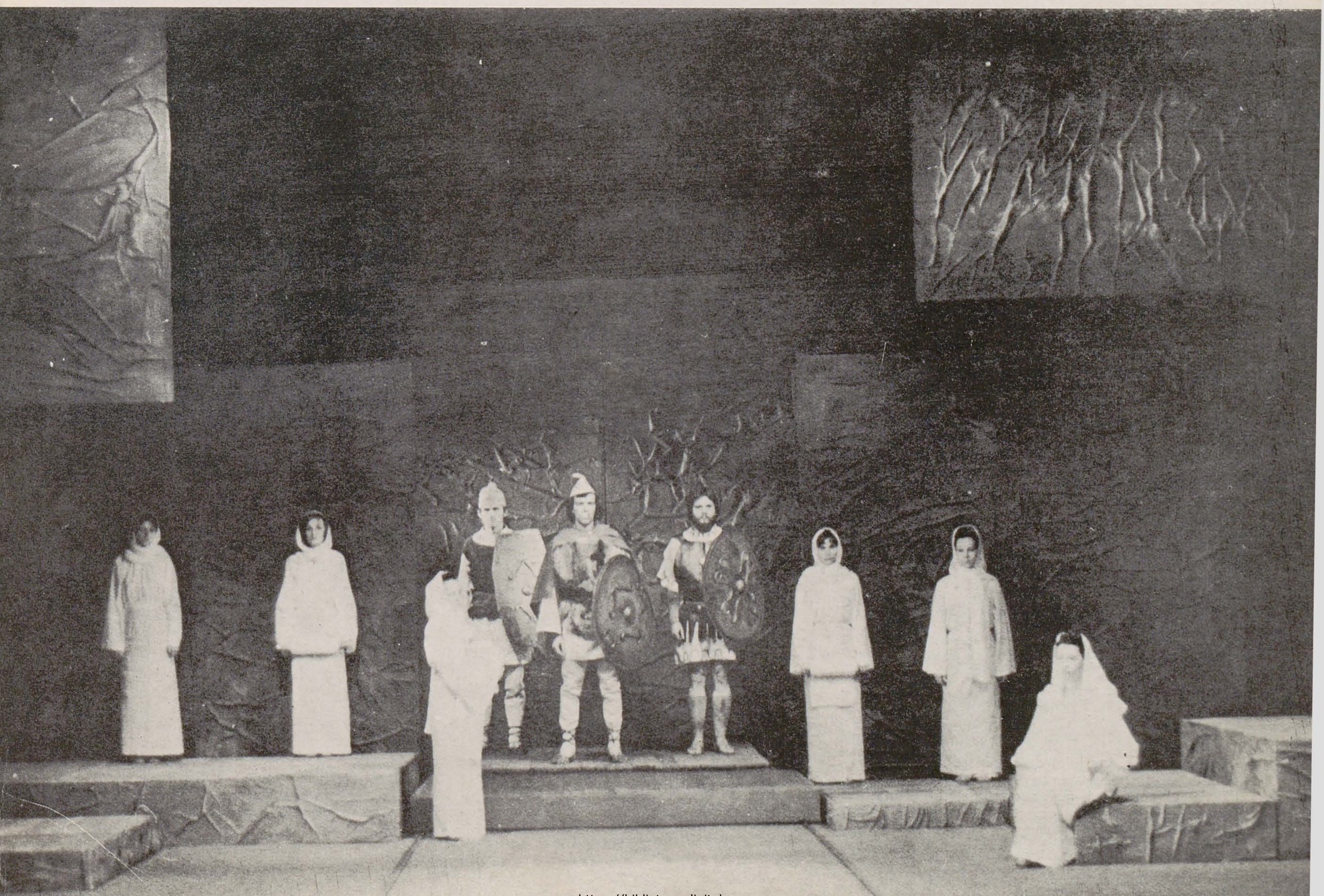
« Regele Burebista » de M. Alexandrescu, Teatrul Mihai Eminescu, Botoșani, scenografia Vasile Jurje

https://biblioteca-digitala.ro

trienala

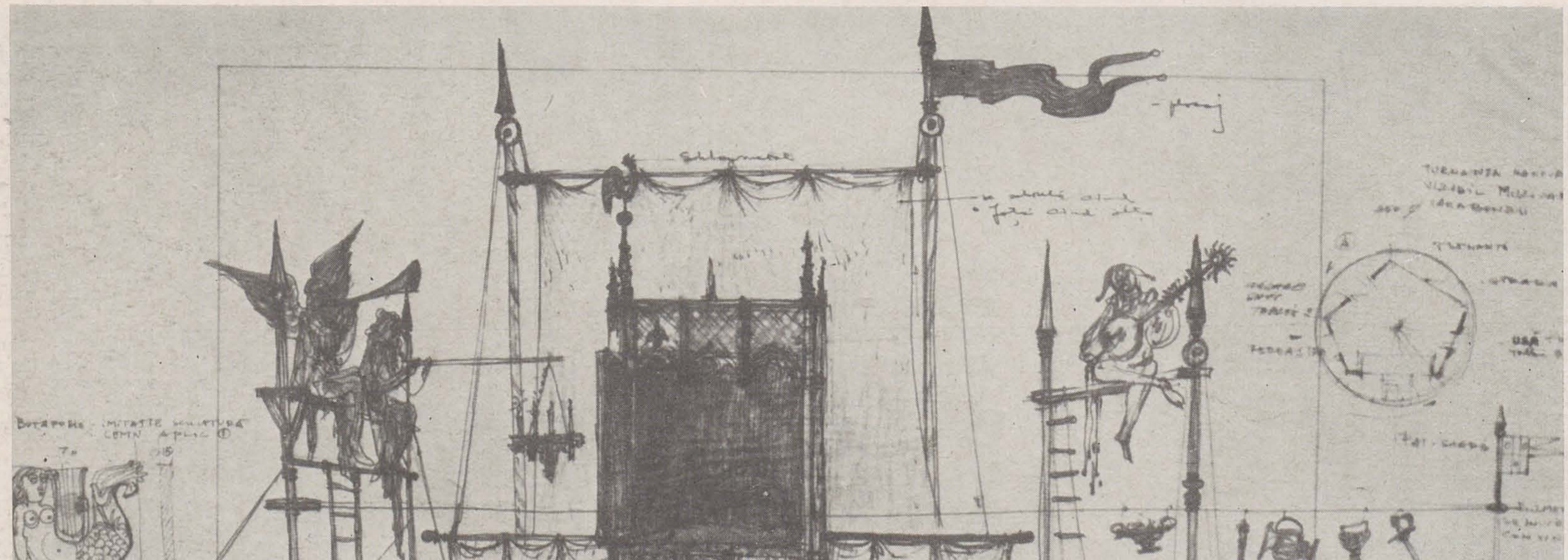
horia horșia

Dintre cele șase ediții ale trienalei de scenografie, ultima, ediția 1982, a fost cum era și firesc dar nu obligatoriu cea mai complexă și de amploare, un aproape *tablou sinoptic* ale cărui elemente, de natură diferită dar din același sistem de comunicare vizuală (schițe, proiecte, machete, elemente de decor, costume, fotografii, materiale și aparatură scenică, afișe, programe etc.) puteau sugera prin operațiuni de asociere și reasamblare imaginea fixă globală a vieții spectacolelor din ultimii trei ani, pe o arie teritorială cuprinzătoare și în toate direcțiile de coparticipare a scenografiei la arta spectacolului (teatru de proză, liric, muzical, de păpuși și marionete, cinema, film de animație, televiziune). Expoziția (principală, de la Dalles, căreia i se asociază mai mult decît complementar, pentru că îndreptînd reflectorul spre zone derivate și tratate cu anumită autonomie, celelalte manifestări expoziționale, colocviale ori de reprezentație) surprinde scenograful și scenografia *în acțiune*, nu în spectacol ci în însuși procesul de creație a acestuia — ceea ce suscită totdeauna un mare interes din partea publicului. Totuși, încă de la prima ediție, luînd în considerare profilul trienalei, Eugen Schileru observa « [. . .] că nu există nimic mai paradoxal și mai aleatoriu decît o expoziție de scenografie[. . .] Ce ai spune despre o expoziție de fotograme din filme care s-ar intitula retrospectiva filmului românesc? ». Vom reține observația lui Schileru, dar nu numai aceasta ne obligă de la început să explicăm din nou *structura* acestui tip de expoziție și *argumentele* lui care dacă nu anulează ab initio epitetul de aleatoriu în orice caz îl atenuează. Spuneam și cu prilejul ediției a cincea a trienalei că aceste manifestări fac parte din sistemul marilor noastre saloane oficiale care au ca prim scop trecerea periodică în revistă a forțelor noastre artistice și a realizărilor lor, aprecierea măsurii în care opera de artă reflectă realitatea socială. Dar, spre deosebire de saloanele de pictură sau de sculptură, de exemplu, care oferă recepției și cercetării opere în condiții relativ firești, adică relativ asemănătoare celor de ființare în spații convenabile, saloanele de scenografie impun obiectelor scenografice (schițe, proiecte, machete etc.) statutul de « tablou » sau de « sculptură de interior ». Or, recunoscînd lucrărilor expuse asemenea calități, situația nici nu mai apare atît de paradoxală. Obiectele scenografice au fost extrase din spectacol sau din etapele procesului de creație a spectacolului și — dacă vom fi de acord cu Pareyson — vom accepta că fiecare din aceste etape conțin într-o măsură mai mică sau mai mare reușita spectacolului însuși. Nu vom avea, desigur, pretenția de a aprecia un spectacol cu « Ultima oră » de Mihail Sebastian, prin martorul pe care-l reprezintă schița de decor a Elenei Pătrășcanu Veakis, dar vom putea spune că artista, concentrînd la maximum într-o imagine unică structurată cu rigoarea cunoscută a conceptorului spațiului de emisie și de recepție a spectacolului, dar și cu acuratețea unor procedee artistice de expresie (aici colajul, între materialele utilizate numărîndu-se fragmente de ziare), ne comunică prin viziune proprie mesajul piesei. Nici nu vom putea pretinde că schițele de costume ale Lianei Manțoc pentru « Maestrul și Margareta » se pot substitui spectacolului sau interpreților lui, dar, fără îndoială, sînt capabile să ne reamintească reprezentația și să ne dezvăluie acel moment intim de creație cînd pentru scenograf personajele lui Bulgakov au prins contur, iar conturul expresie artistică. După cum nu se poate cere fotografiei în culori pe care o prezintă Dragoș Georgescu să ne restituie spectacolul cu « Karamazovii », dar, scăldat de lumina reflectoarelor, spațiul de joc ne



https://biblioteca-digitala.ro

apare distinct și coerent în reducția fotografică și ne comunică — prin convenția acceptată a fotografiei — atmosfera lui. Am putea continua înșiruirea exemplelor de acest tip (sau altul) de relații dintre exponat și spectacol, pînă la epuizarea inventarului trienalei, dacă operația nu ar fi obositoare și prea puțin concludentă (nu convingătoare). Vrem să spunem doar că asemenea relații stimulate de obiectele expuse ne procură o sumedenie de informații dificil altfel sau chiar imposibil de obținut. Cine ar putea pretinde că ar fi văzut toate spectacolele, de toate genurile, din ultimii trei ani, pe care expoziția le evocă pars pro toto? Această evocare, de ordin scenografic, este efectuată, însă, prin atributele pe care obiectul sau proiectul scenografic le împrumută celorlalte discipline artistice, de unde satisfacția privitorului de a înregistra, de pildă, calitățile de grafică de șevalet ce le posedă proiectele pentru scenografie de film ale lui Virgil Moise, cele pentru scenografie de teatru ale lui Onisim Colta sau Petru Săndulescu, ale lui Constantin Russu sau Traian Nițescu. Expresia plastică, grafică, picturală sau obiectuală are (cel puțin) o dublă semnificație (pusă în valoare și acțiune) în contextul unui asemenea tip de salon. Pe de o parte ea îi asigură obiectului creat (schiță, proiect, machetă etc.) o anumită autonomie, aceea a artei în general, prin care un autor stabilește, realizează și comunică relația dintre creația scenografică (în proces de constituire) și opera literară (ca obiect al înscenării), iar pe de alta expresia artistică face posibilă asocierea unei cantități imense de exponate într-un ansamblu pentru care ea constituie, așadar, un numitor comun. De aceea ne apărea rațional constituit acest tablou sinoptic ce numără peste opt sute de exponate reprezentînd rezultate ale etapelor de creație prezentate de 208 scenografi. Scenariul salonului se desfășoară într-o ordine « lexicografică », adică printr-o înlănțuire de panouri, pe autori, în ordine alfabetică (licențele sînt justificate de necesitatea mobilării spațiului de expunere). În limitele unui panou sînt apoi expuse diverse tipuri de relații dintre obiecte, cel mai adesea de tipul schiță-proiect-fotografie sau obiect finit, relații care trimit, de asemenea la țelul final, spectacolul, să amintim, de pildă, compozițiile logic structurate ale unor panouri ca cele ale lui Vittorio Holtier — pentru decoruri, sau Eva Șorban — pentru costume. Între « articolele » lexiconului de scenografie 1982, unele se disting printr-o alcătuire, am spune redactare, aparte, legată de personalitatea expozantului, de modul său de a gînd și acționa. Hortensia Georgescu, de pildă, întocmind în mod obișnuit adevărate « dosare » pentru vestimentația personajelor principale ale filmelor la care colaborează, înțelege să se înfățișeze în expoziție prezentînd un concentrat al acestui dosar care cuprinde cîteva dintre tipurile de relații dintre personaj, epocă, mediu sau diferite semnale culturale, relațiile, de ordin artistic, comunicînd nu numai identitatea personajului ci și situarea lui într-un timp și un spațiu adecvat. Paul Bortnovschi își alcătuiește panoul exclusiv din schițe, schițele exprimînd impactul artistului cu opera dramatică și primele etape, cu detalii, ale procesului de creație scenografică. Unitatea de expresie este subliniată intenționat — și cu efect — de expunerea multiplicării schițelor la xerox. Anna Tamas Kelemen, abordînd tridimensionalul, odată cu expunerea obiectelor scenografice și în contextul lor, implică o autobiografie artistică drept componentă compozițională a ansamblului structurat astfel pe mărturisirile artistei privind translația preocupărilor sale de la tapiserie la scenografie. Scenariul expoziției este de asemenea structurat de profilul spectacolelor, respectiv pe compartimentări privind scenografie de teatru, de film, film de animație, păpuși și marionete, televiziune, acțiunea divergentă funcție de domenii fiind atenuată prin criteriul inițial al succesiunii alfabetice. Cum de la ediția a patra începînd, fiecare trienală marca — cu o oarecare discreție spre a nu prejudicia ansamblul — scoaterea în evidență a unui domeniu sau a altuia (1976 — teatru, 1979 — televiziune), ediția 1982 promovează, în acest sens, scenografia de film. De unde o coloană și o friză de proporții, compuse din mari diapozitive în culori ale unor secvențe din filmele românești (care făceau deopotrivă legătura cu ediția precedentă unde o parte a materialului a fost de asemenea expus) și implantarea în spațiile sălilor de expunere a unor elemente arhitecturale de decor (ale platourilor de filmare de la Buftea) determinînd centre de interes ale expoziției, cantitatea centrelor fiind sporită de grupurile de manechine cu costume din filme. Tema scenografiei de film revine apoi și în secțiunea facultății de scenografie a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu », secțiune în care cea mai mare parte a exponatelor (studii, schițe, proiecte, machete), de la lucrări de diplomă ale ultimei promoții de absolvenți la lucrările curente din timpul anilor de studii — grupate pe ateliere și profesori, sînt consacrate transpunerii (ipotetice) pe ecran a unor opere dramatice. Didactica elaborării lucrărilor imprimă (și la această ediție a trienalei) o logică și o coerență exemplară a ansamblului în care nu numai procesul de instruire ci și cel propriu-zis de creație sînt urmărite în creșterea lor organică (în cuprinsul trienalei realizîndu-se, de fapt, și un posibil model expozițional care ar putea fi completat printr-o serie de modalități de articulare a unui discurs — ca cele ale Hortensiei Georgescu, Anna Tamas Kelemen, Paul Bortnovschi ș.a.) Prin structura sa compozițională intrată în tradiția vieții noastre artistice, trienala oferă, așadar, o amplă inventariere și cercetare arheologică a artei spectacolului. Menționînd totodată ținuta artistică a exponatelor, vom avea suficiente argumente pentru susținerea acestui profil expozițional (care, în același timp, asigură și satisfacerea unor obligații statutare ale membrilor Uniunii artiștilor plastici). Nivelul pe care l-a atins scenografia contemporană românească și actualitatea problematicii ei pot stimula, însă, și organizarea altor tipuri de expoziție. Și vom încheia relatarea noastră reamintind una din pro-



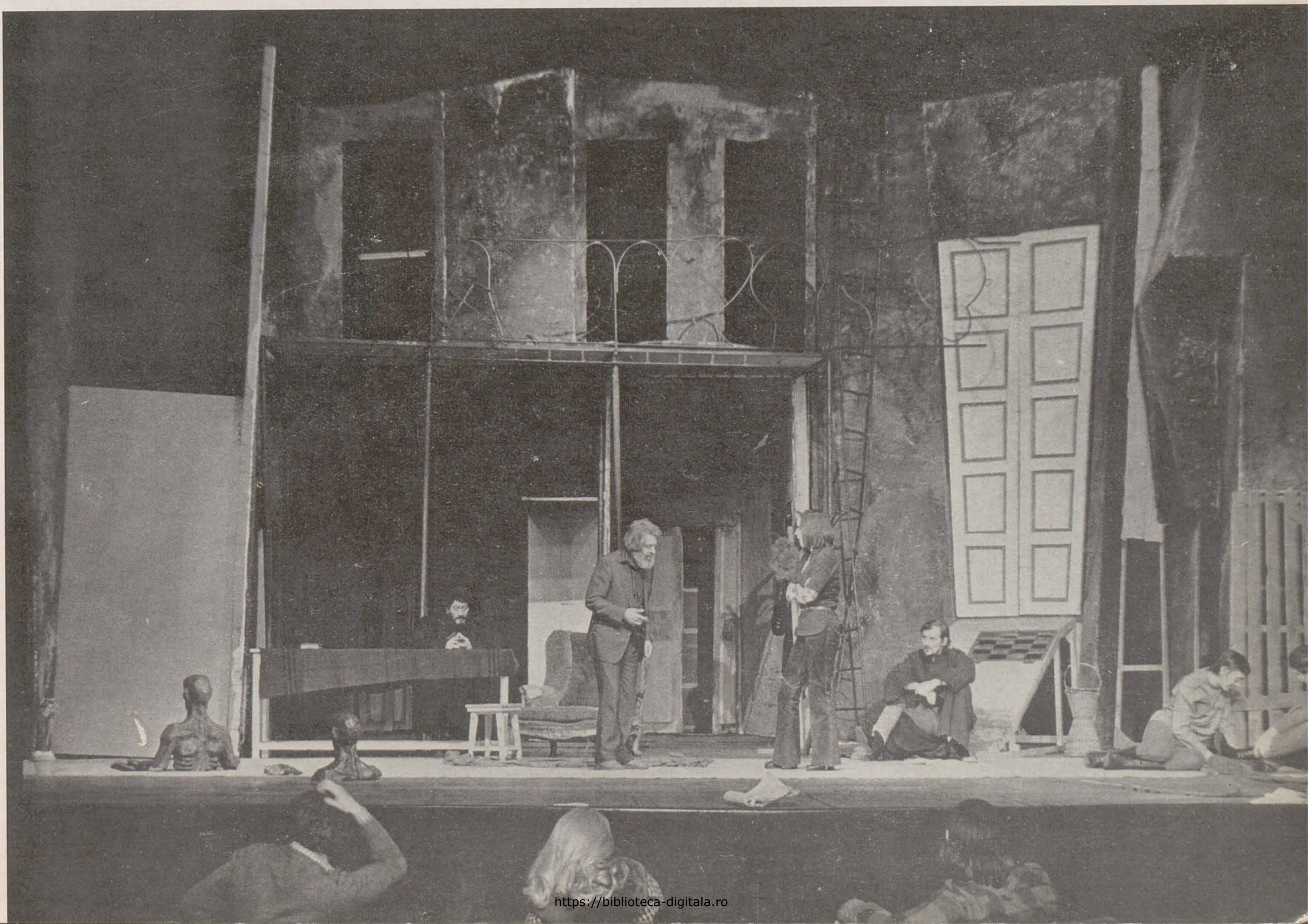
p. 10

Constantin Russu: Schiță pentru « Isteața » de Carl Orff

p. 11

1. *« Concurs de frumusețe » de Al. Popescu, Teatrul de Comedie, scenografia Anca Pâslaru*
2. *« Evul mediu întîmplător » de Romulus Guga, Teatrul Mic, scenografia Octavian Dibrov*

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

p. 12

1. « Diavolul și bunul Dumnezeu » de Jean Paul Sartre, Teatrul Mic, scenografia Adriana Leonescu

2. Vasile Roman: Schiță pentru « Harold și Maude » de Colin Higgins

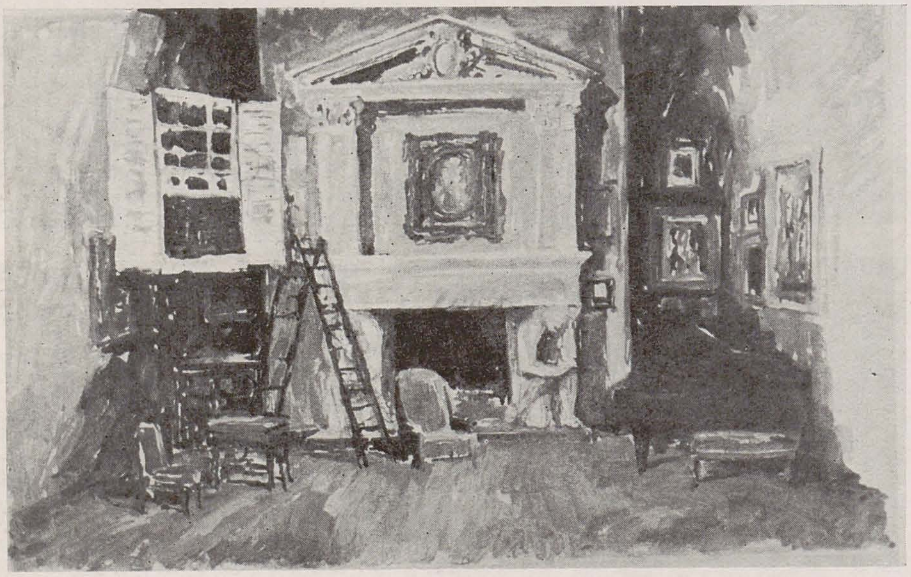
3. Vittorio Holtier: Schiță pentru « Barbarii »

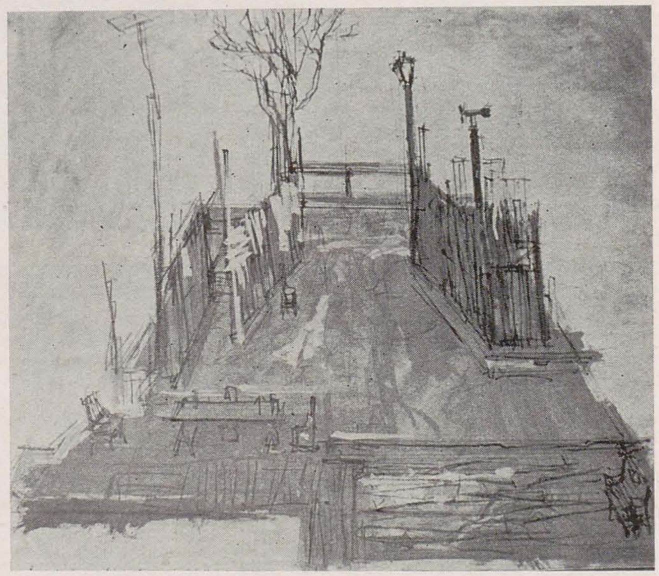
4. Emilia Jivanov: Schiță pentru « Unchiul Vania » de A. P. Cehov

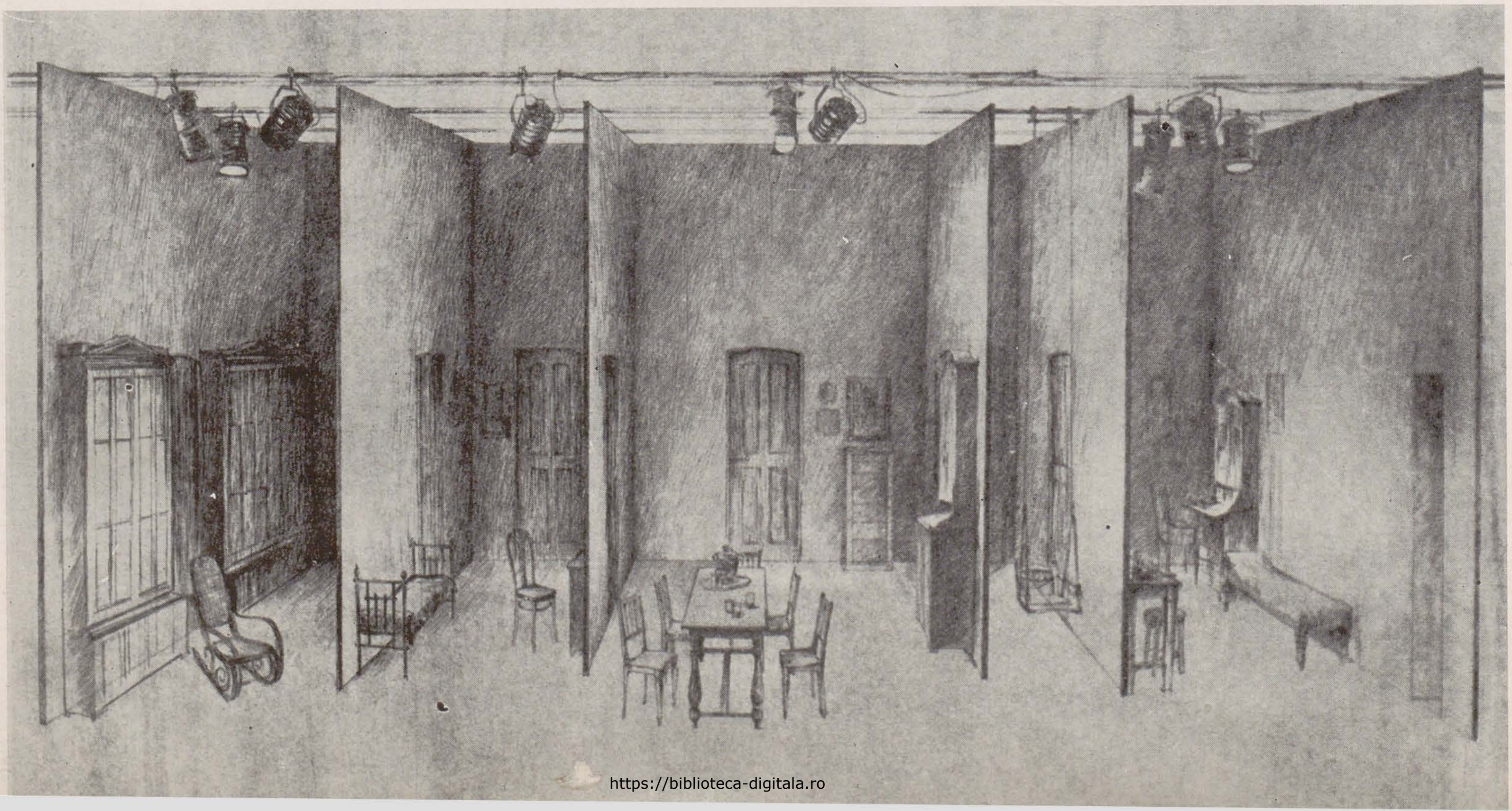
p. 13.

1. Silviu Bogdan: Scenografie pentru « Enesciana », Simfonia a II-a

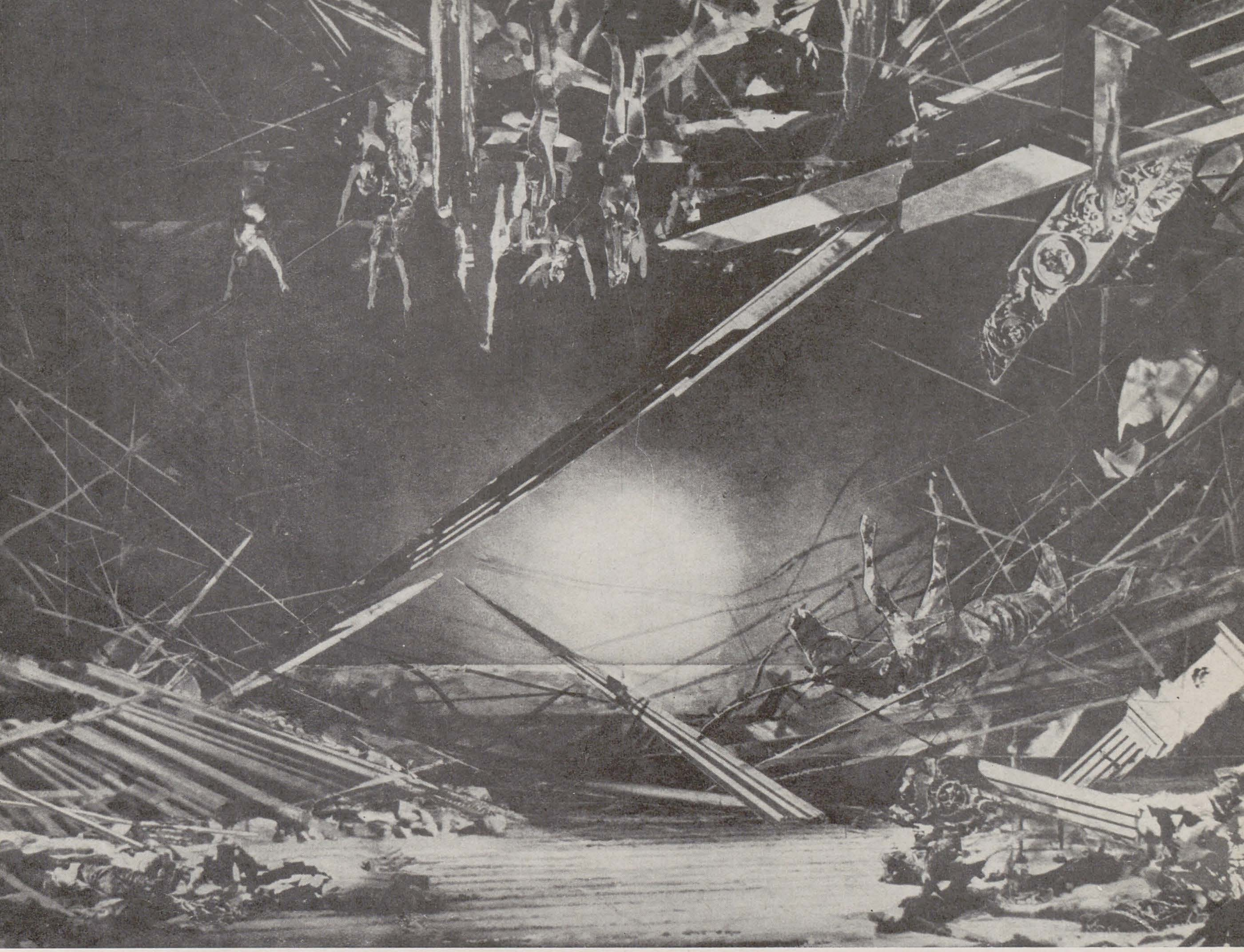
2. « Cartea lui Ioviță » de Paul Everac, Teatrul Național, Tîrgu Mureș, scenografia Traian Nițescu



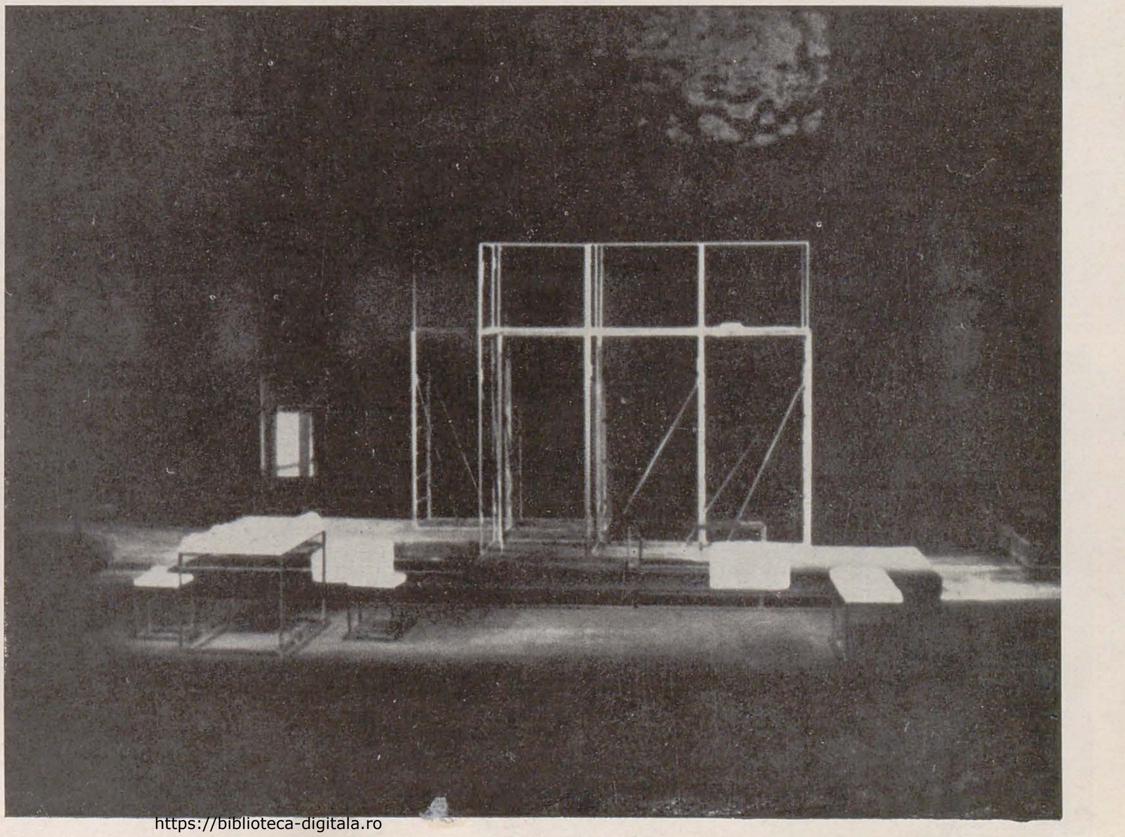




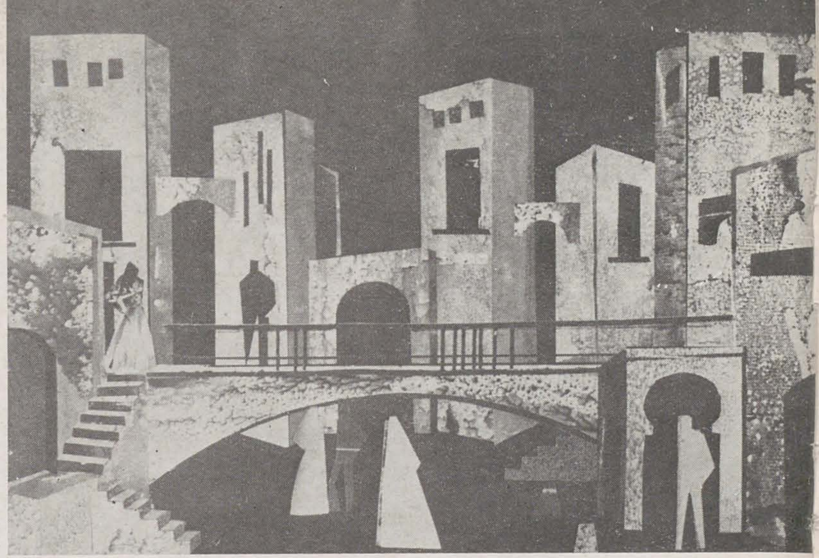
https://biblioteca-digitala.ro

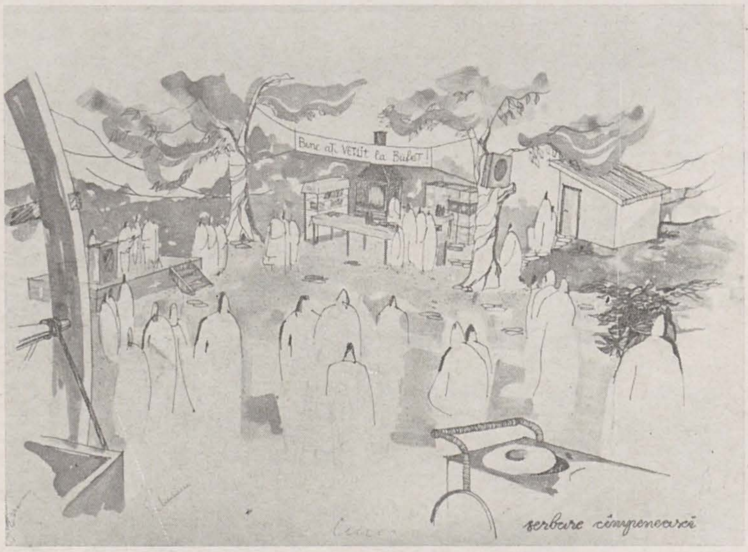


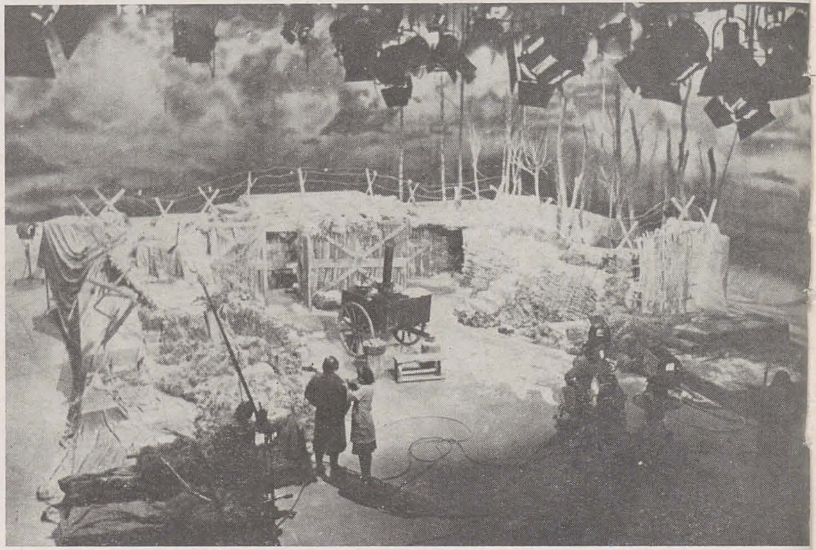
punerile lui Eugen Schileru care ar putea fi fructificată. « Într-o expoziție de scenografie — spunea Schileru — nu aș expune prea mult. M-aș mulțumi cu scenografia executată pentru cîteva piese și, dacă bugetul acordat pentru organizare mi-ar permite, în timpul cît este deschisă expoziția aș împrospăta mereu materialul. Dar, în cazul în care aceste condiții ar fi cîștigate, aș expune absolut toate etapele în cursul cărora se cristalizează scenografia reală, de la schița de idee pînă la construcția scenică sub luminile reale etc. Aș merge, după cubajul sălii de expoziție, cît mai aproape de scara 1/1, dacă aceasta mi-ar fi total interzisă. Apoi, o dată pe săptămînă, cu deținătorii rolurilor din reprezentație aș prezenta publicului o secvență și anume aceea care, desfășurîndu-se în locul scenic cristalizat, îl valorifică cel mai bine. Nici n-ar fi nevoie să procedez așa pentru toate piesele. Mi-ar fi suficientă urmărirea meticuloasă a etapelor de cristalizare scenografică și de funcționare scenografică doar pentru una din piese. Credem că numai în felul acesta s-ar putea evita neînțelegerile, erorile de apreciere pe care le declanșează expozițiile de scenografie la cei care — laici sau specialiști — nu au văzut și spectacolele respective: un proiect care în expoziție nu place (nu place sub raport pictural, grafic etc.) poate să fi stat la temelia unei realizări scenografice superbe, revoluționare și vice versa. Numai așa publicul va ajunge să sesizeze caracterul funcțional al scenografiei, partea și rolul ei în spectacol, realele ei sarcini semnificante etc. »

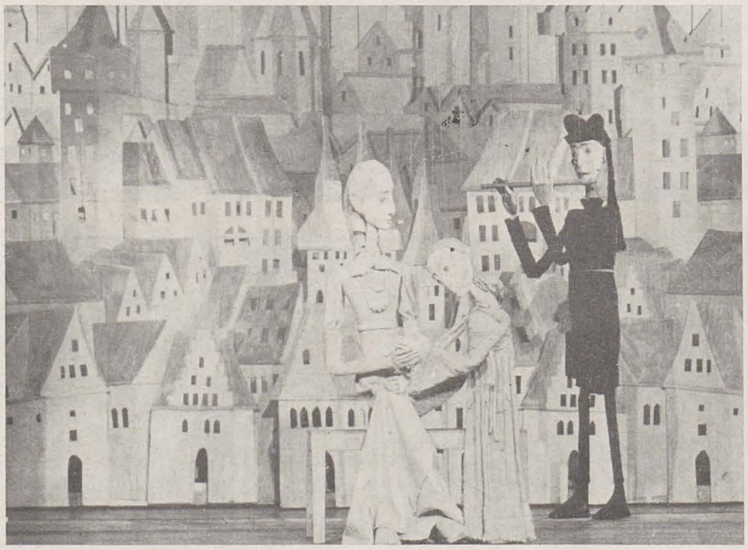


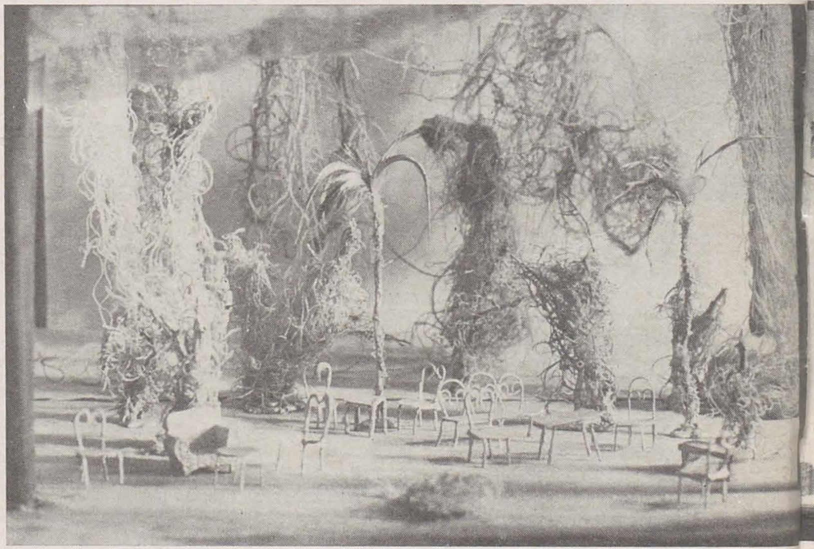
https://biblioteca-digitala.ro

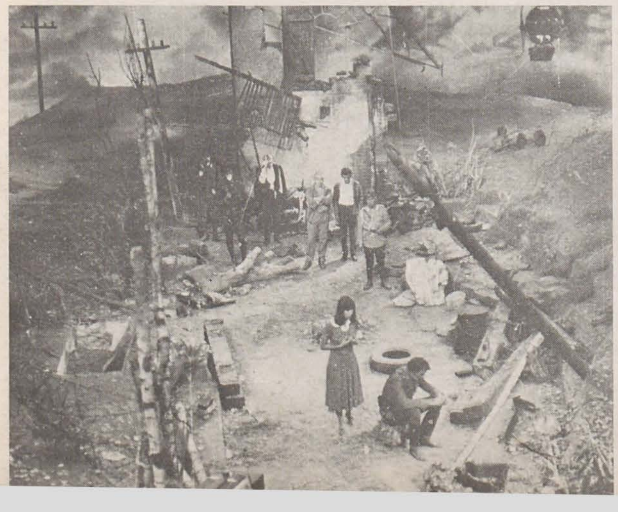




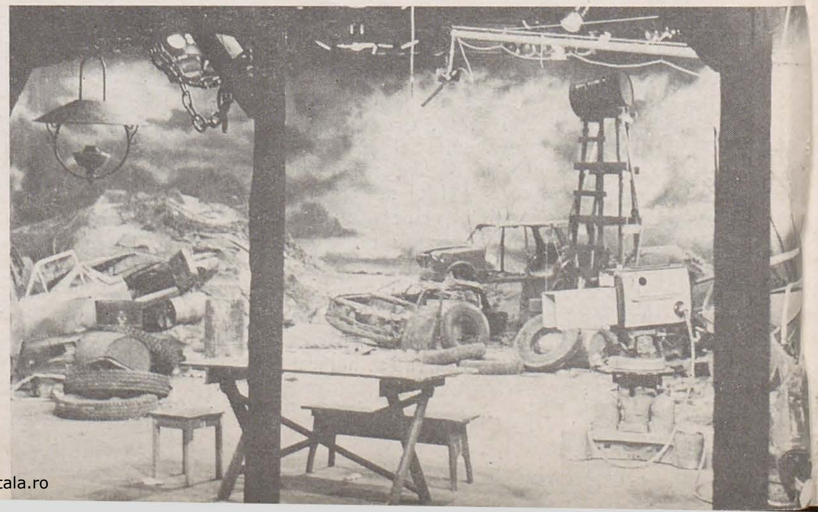




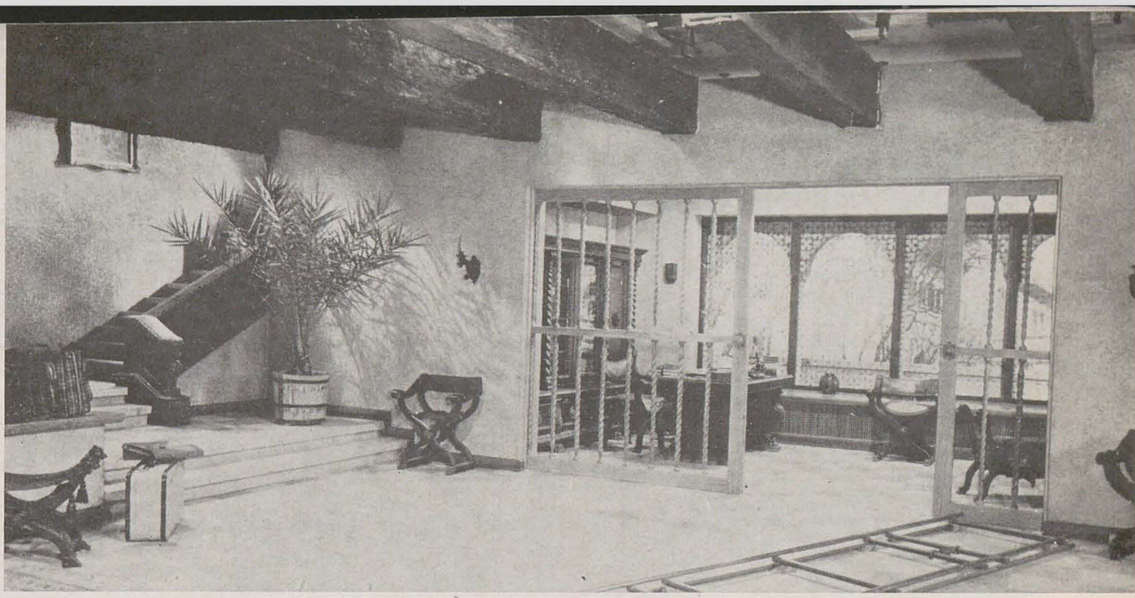
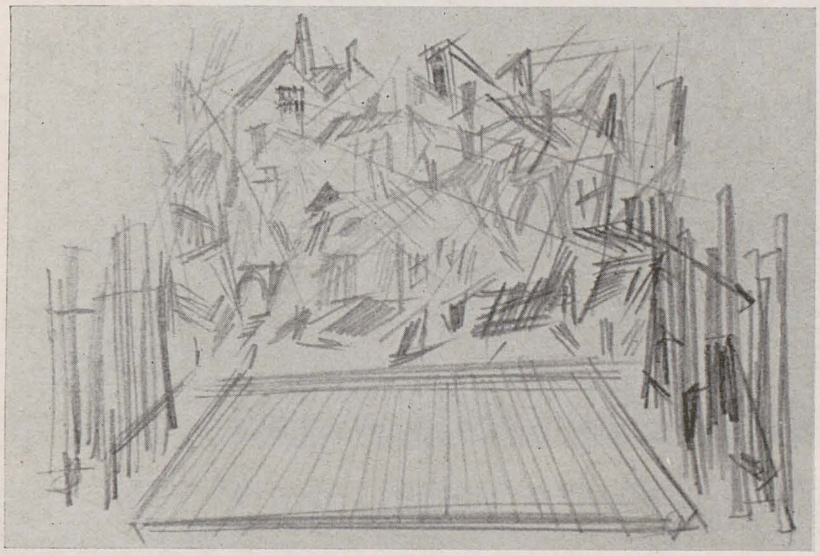
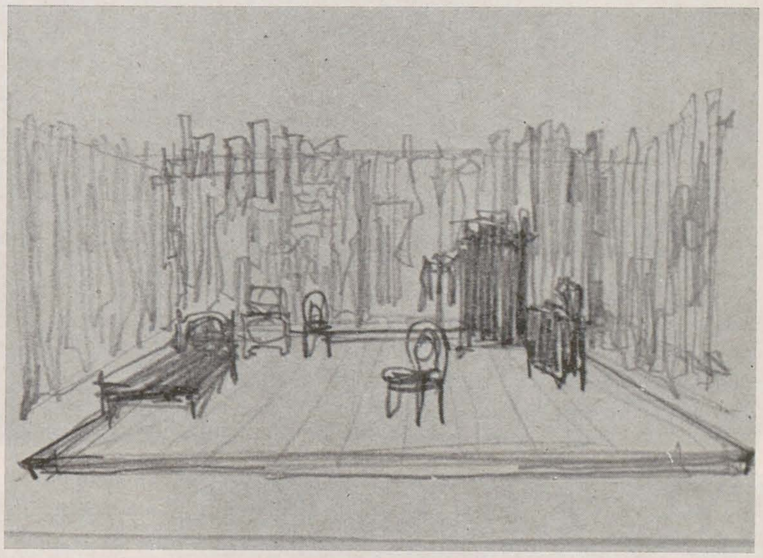
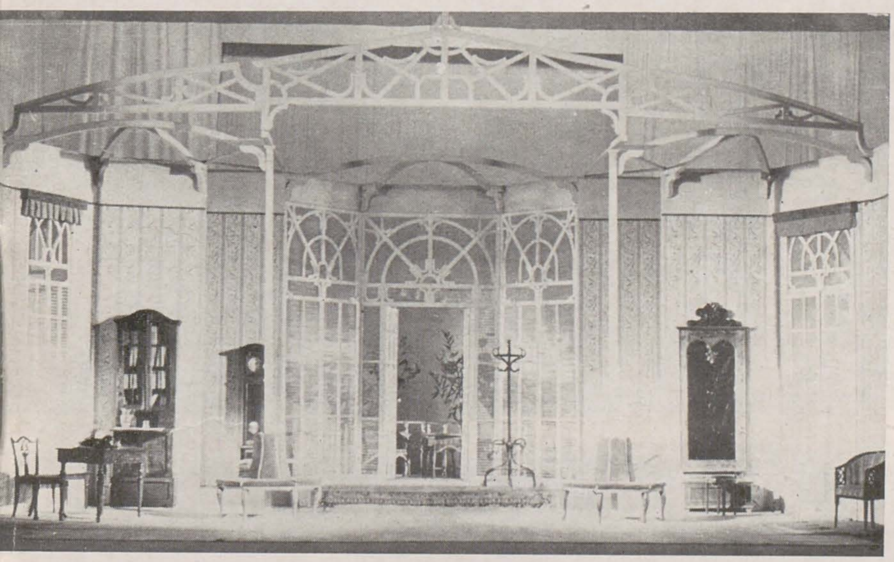




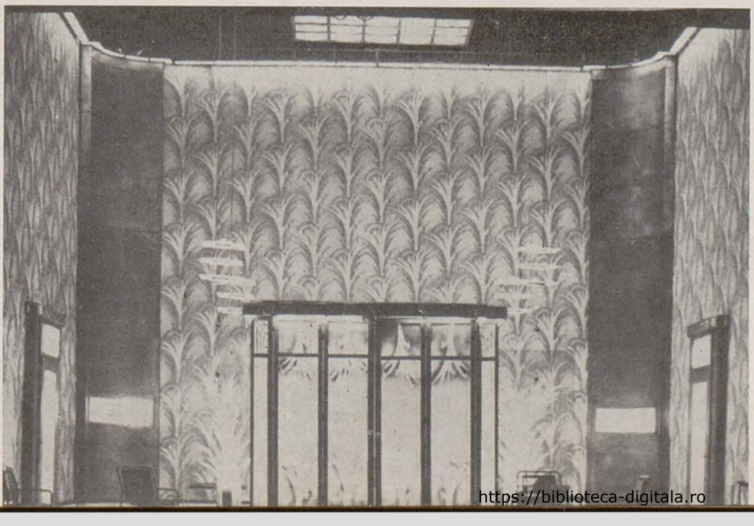
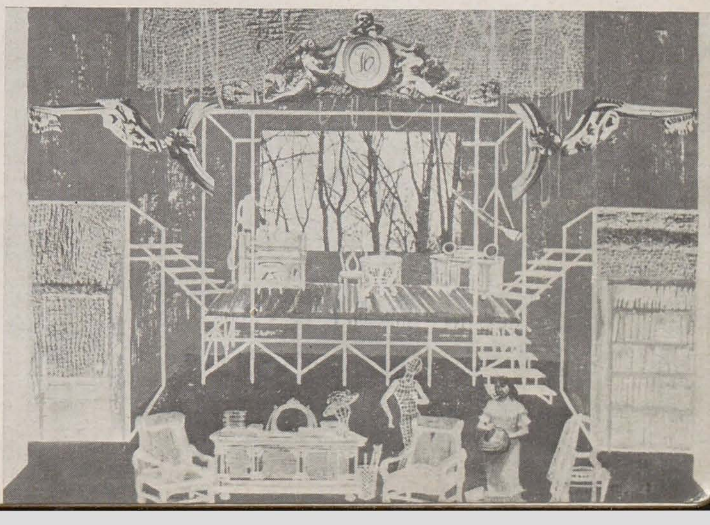
1. Virgil Moise: Schiță pentru filmul « Bietul Ioanide »; 2. Dumitru Popescu: Schiță pentru « Carmen » de Georges Bizet; 3. Marga Moldovan: Schiță pentru filmul « Dincolo de orizont »; 4. Instantaneu de platou, filmul « Marșul alb », scenografia Ioan Olaru; 5. « Legenda cîntărețului » de Vladimir Simon, Teatrul Țăndărică, scenografia Mihai Mădescu; 6. Kemény Árpád: Machetă pentru « Invitație la Castel » de Jean Anouilh; 7. Moment din spectacolul t.v. « Omul negru », scenografia Vasile Rotaru; 8. Instantaneu, spectacol t.v. « Cabana » de Claude Bonnefoy, scenografia Nicolae Ularu



https://biblioteca-digitala.ro

1. « Nu puneți dragostea la încercare » de D. Locatelli, spectacol t.v., scenografia Elena Forțu; 2. Cadru din filmul « Camera albă », scenografia Ștefan Marițan; 3—4. Virgil Miloia: Schițe pentru « Paraziții » de Csiky G.; 5. « Se caută un mincinos » de Dimitris Psatas, Teatrul de stat, Arad, scenografia Onisim Colta; 6. Secvență din filmul « Amintiri din copilărie », scenografia Guță Știrbu; 7. « Voluptatea onoarei » de Luigi Pirandello, Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, scenografia Dan Jitianu; 8. Vasile Paulovics: Schiță pentru Jerzy Szamiavski

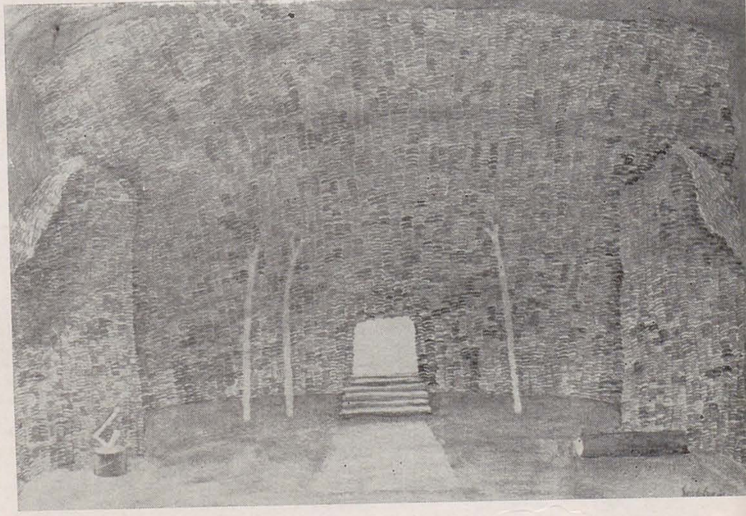
https://biblioteca-digitala.ro

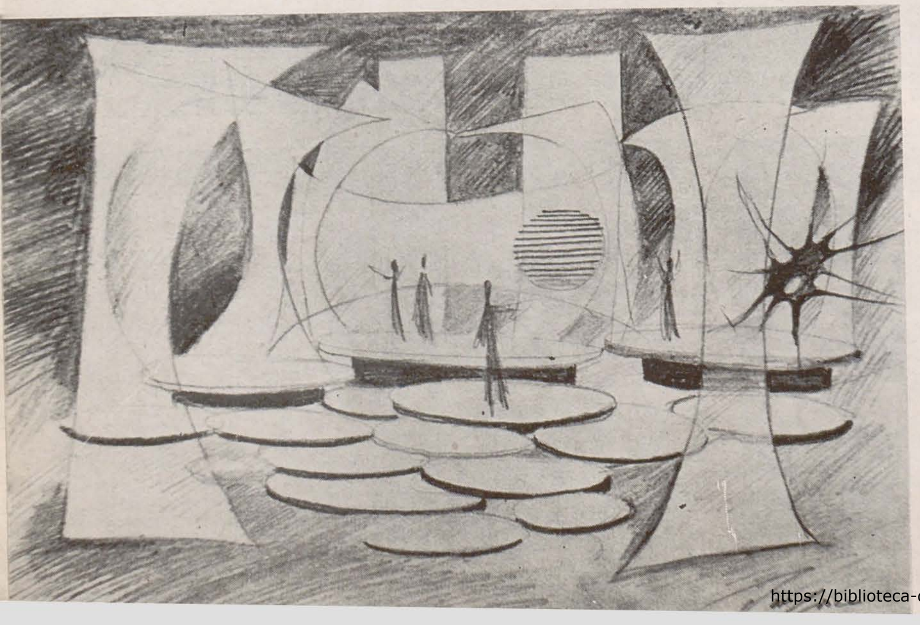
p. 16

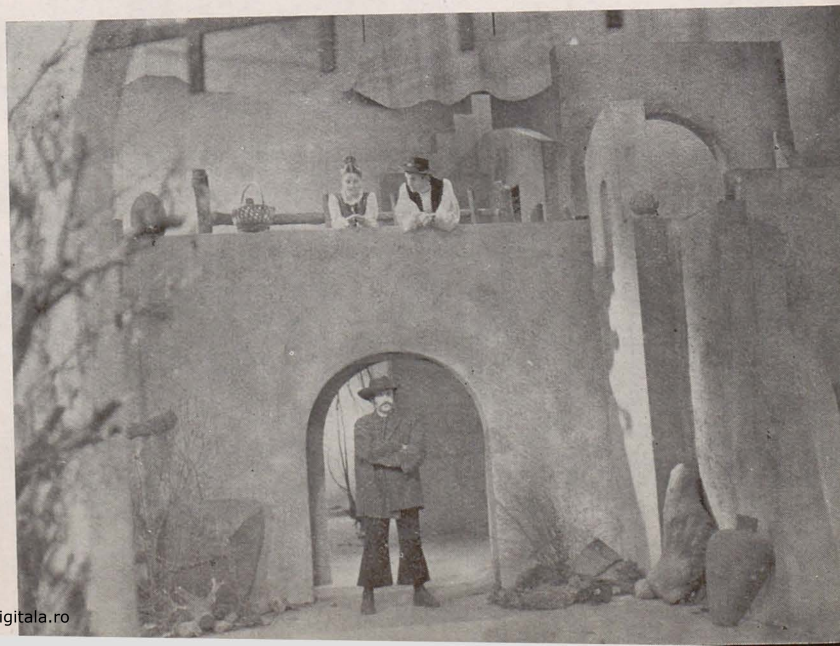
1. Mihai Tofan: *Schiță pentru « Nebuna din Chaillot » de Jean Giraudoux*; 2. « *Arvinte și Pepelea* » de Vasile Alecsandri, Teatrul de păpuși, Oradea, scenografia Epaminonda Titoiu; 3. Petre Săndulescu: *Schiță de decor pentru « Urme pe zăpadă »* de Paul Everac; 4. Dan Cioca: *Schiță pentru spectacol t.v. cu « Și eu am fost în Arcadia »* de Horia Lovinescu; 5. « *Yerma* » de Garcia Lorca, spectacol t.v., scenografia Dumitru Georgescu

p. 17

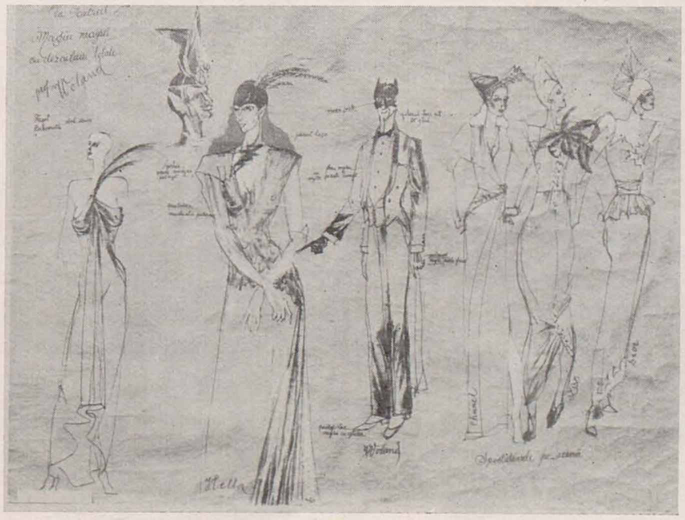
1. « *Boroboață și smeul* » de N. Drăghia, scenografia și păpușile Zoe Eisele Szücs; 2. Emilia Jivanov: *Schițe de costum pentru « Unchiul Vania »* de A. P. Cehov; 3. Nely Merola Grigoriu: *Costume pentru «Saltimbancii»* 4. Ruxandra Bârsan: *Costume pentru spectacol t.v. cu « Cronică de viteji »* de Dan Tărchilă; 5. Liana Manțoc: *Schițe de costum pentru « Maestrul și Margareta »* după Mihail Bulgakov; 6. « *Pețitoarea* » de Thornton Wilder, scenografia Sanda Mușatescu



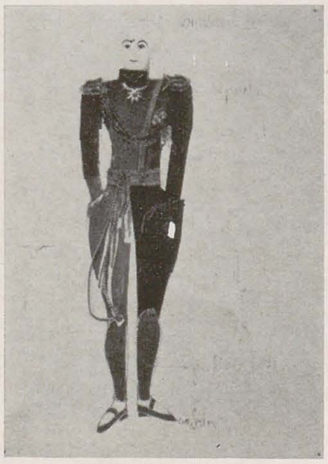




https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

metodologia predării scenografiei

traian nițescu

Vastul teritoriu de întîlnire a artelor, care este scenografia, se află încă într-o căutare a mijloacelor proprii de concepere și realizare, care să-i permită să se constituie într-o prezență semnificativă alături de celelalte componente ale spectacolului.

Atîta timp cît sensul dat scenografiei se reducea la transformarea unei ilustrații într-o dioramă, în care evoluau eroii unei povestiri dramatice, predarea scenografiei își adapta metodologia acestui concept. Pornind de la tridimensionarea unui tablou cu subiect dramatic (amintirea fiind motivul cheie de transmitere a unor senzații) se miza pe faptul că receptorul va suprapune peste imaginea propusă evenimente șoc, care l-au impresionat, iar emoția se năștea întîmplător și dispărea odată cu consumarea factorului incitator. « Decorarea » scenei se reducea la captarea unui document mai bine sau mai puțin realizat, nesemnificant, aparținînd pitorescului, iar imaginea surprinsă pentru o clipă se dilua pe parcursul unui timp impropriu, fiind mai degrabă martorul unei clipe particulare decît aparținînd unei expresii artistice. Spectacolul se năștea și, docilă, scenografia participa integrîndu-se doar pentru a ajuta la incitarea unui rîs sau a unei lacrimi, lipsite amîndouă de puterea necesară depășirii stării emotive, de puterea de a transmite sensuri atingînd nivelul intelectului. Opera scenografului era văduvită de condiția etică și de o transfigurare estetică. Criteriile de concepere nu depășeau acelea după care spațiul intim se echipează cu micile grupuri pitorești și « fermecătoare » din vitrinele sufrageriilor, vizînd deci un univers estetic în care bibeloul tronează ca prezență înduioșătoare, sub semnul unor « categorii » mai mult decît minore. Conceperea decorurilor se supunea condiționărilor tehnice de execuție și manevrare, grija principală fiind aceea de a lăsa cît mai mult loc pentru evoluțiile « dansante » ale comedianților. Intervenția tridimensionalului în structură, la nivelul elementelor, a demonstrat dintr-odată cît de spațios este locul de joc dînd cîștig compozițiilor plastice în adîncime. Scenografia însă fiind în continuare ruda săracă a colectivului de realizatori, încerca să-și găsească caracterul specific de exprimare, și căutînd mijloace proprii oscila între pictură, arhitectură sau artele decorative.

Întoarcerea spre izvoare a dus la o preluare fără discernămînt, la o copiere servilă. Lipsa respectului față de începuturi a condus la o atitudine ce a debutat cu restaurarea (în locul cercetării cu deferență a fenomenului), părăsindu-l după ce el s-a destăinuit.

Creațiile contemporane din domeniul artelor plastice, noile criterii de apreciere, realizările de prestigiu ale unor creatori din domeniul scenografiei, ne-au dezvăluit adevăruri ce ne-au determinat să ne aplecăm cu atenție asupra menirii și metodologiei de descoperire a sensului și a mijloacelor specifice de exprimare artistică a acestei arte, de a găsi care este calea de a ne apropia de structura sa intimă pentru a o dezvălui învățăceilor. A fost necesară studierea realizărilor acestui domeniu de-a lungul veacurilor pentru a putea defini stadiul de dezvoltare al fiecărei etape, pentru a discerne momentul nașterii noului concept și a definitivării noțiunii actuale de scenografie. Apelul făcut la pictură, care prin datele ei cuprinde concretul, realitatea unui element obiectiv, i-a impus dominația pe scenă, secole de-a rîndul. Tridimensionalul a împins dorința de reconstituire a ambianței — din afară spre înăuntru. Or, scenografia nu reface o ambianță, nu este suma unor tablouri tridimensionate, ea este un « tot » în care sînt îmbinate organic aspecte cognitive și factori emotivi care ajută la dezvăluirea structurii dramatice pentru a pune în valoare faptul de viață conținut de fabula propusă de autor (căreia îi oferă condiții optime de înțelegere). Ambianța plastică se naște din interiorul lumii conținute de text și nu din afara lui.

Creîndu-și statutul de *artă*, scenografia a căutat tocmai acele mijloace prin intermediul cărora să exprime ceea ce cuvintele nu ajungeau să spună, făurind prin *imagini* un univers propriu eroului (omului) ce evoluează pe scenă. Conceptul de scenografie s-a definitivat în timp precizîndu-se ca arta de a crea un univers plastic în care să pară credibil că pot lua naștere clipe de viață, un univers ce utilizează drept agenți de comunicare semne plastice convertite în acte scenografice, iar ca modalitate de exprimare metafora plastică. Poziția creatorului față de ambianța concepută pentru a făuri un univers potrivit cu evenimentele și forțele în conflict născîndu-se din atitudinea scenografului față de expresia concretă a lumii, imaginea propusă. Dorindu-și statut asemănător cu al artelor surori — tinzînd spre a împlini caracterul de unicitate — spectacolul trebuie — pentru a exista — să fie irepetabil. El formează un *tot* în care se integrează sub imperiul aceluiași fluid emoțional, artiști și spectatori oferind și primind și unii și alții, în răstimpul unei clipe unice, idei și sentimente care apar, se dezvoltă și se împlinesc ca o clipă de viață ce nu se poate reedita. Fabula dramatică integrată în ambianța plastică dirijează calea aleasă de scenografie. Evenimentele generate de faptul de viață, potrivit cu poziția creatorilor, vor structura metafora plastică, iar atitudinea scenografică va schimba natura semnelor plastice fără a le altera expresia artistică. Lectura textului stîrnește un univers de imagini ce se selectează eliminînd plusurile pentru a se ordona în vederea împlinirii stadiului final al operei, parcurgînd o cale asemănătoare cu cea a celorlalte creații din alte domenii: schițe de idei, definirea naturii metaforei, realizarea raportului celui mai adecvat între materie și structură, etapizare prin conflict, finalizare prin deznodămînt. Privită din afară scenografia apare ca o structură înghețată, lipsită de elasticitate, în care datele tehnice sînt piloni imuabili (date ce atîrnă greu în definirea scenografiei, balast de care cu greu se poate debarasa). Ar fi așa dacă n-am cunoaște drumul parcurs de alți creatori din domeniul artelor în conceperea și realizarea operei lor. Tot așa cum sculptorul își alege materialul, structura spațială, modalitatea de expunere, scenograful va alege gama materialelor, modalitățile de realizare, spațiul de montare, structura tehnică ce se va supune însă expresiei artistice tipice domeniului în care se realizează metafora plastică. Niciodată caracterul tehnic nu va putea să exercite asupra creării universului concret în care se naște lumea evenimentelor, constrîngeri care să frustreze acea libertate fără de care nașterea expresiei artistice nu e posibilă. Desprinderea conceptului artistic de prezența « autocratică » a tehnicii este esențială în metodologia de predare pe care o propunem. De altfel sensul pe care îl acordăm intervenției tehnicii în realizarea unui spectacol se rezumă la ideea că tehnica trebuie să devină un instrument sensibil în mîna creatorilor (regizor, scenograf, actor), să se supună docil dorințelor acestora îndepărtînd fără drept de apel o așa-zisă « tehnocrație ». Mai mult, părăsirea abilității manuale drept criteriu de apreciere a dus la impunerea unui sistem de semne ce urmărește un climat propice pentru înțelegerea sensurilor dramatice și crearea unor condiții optime de receptare. De aici începe calea personalizării actului scenografic. Prin prisma acestui punct de vedere metodologia de predare a scenografiei în cadrul învățămîntului superior de artă pornește în conceperea scenografiei de la crearea unei imagini degrevate de datele nesemnificative pentru metafora plastică. Prin natura profesiei, aceste date sînt organic asimilate de creator. Pentru această etapă datele tehnice nu sînt necesare, sînt doar o piedică a libertății de concepție. Caracteristicile tehnice ale scenei (platoului, sau ale altui spațiu de joc) specifice pentru această artă, există, nu pot fi evitate, prezența lor însă se va face simțită într-un alt moment: etapa realizării. Desprinderea totală de dificultățile inerente, specifice genului, în etapa de concepere, va aduce cîștigurile pe care spontaneitatea, fantezia, impulsul spre căi neumblate — într-un cuvînt originalitatea — le oferă operei de artă. Imaginile propuse poartă în ele datele esențiale caracterizante pentru genul — implicit pentru spațiul — pe care îl propune devenind organic legate de expresia artistică. Expresie în care, ca o componentă de valoare a realizării, își face simțită prezența materialul și modalitatea de execuție. Potrivit cu acest concept, pe primul plan (și cel mai dificil de obținut) este desprinderea învățăcelului de aceste prezențe, condiție esențială pentru a dobîndi « imaginea-idee » ce va naște metafora scenografică a spectacolului. Această imagine trebuie să exprime chintesența universului concret unde vor avea loc evenimentele (dominantă va fi senzația de eliberare sau constrîngere, de sfîrșeală sau de înviorare, de bucurie sau tristețe), o imagine atotcuprinzătoare și unică pentru ideea ce se vrea comunicată. De aceea această imagine a unui « spațiu idee » nu va purta decît elementele expresiei pure în domeniu: linia, punctul, lumina și întunericul. Sub imperiul acestei imagini matrice vom dezvolta apoi imaginile concrete ale spațiului (ale universului). Pentru a putea obține aceste imagini-sinteză, se cere să cunoaștem pînă în cele mai mici amănunte lumea propusă de autor încît să ajungem să credem că noi am creat-o. Aceasta înseamnă că documentarea ce se face trebuie să urmărească, să obțină o imagine completă asupra naturii și a creațiilor omului, a vieții, a lumii contemporane creatorului și a celei a eroilor, a lumii materiale și spirituale — într-un cuvînt universul fabulei dramatice. Cunoașterea ne va da posibilitatea de a ne elibera de incertitudini, ne va da forța de a ne desprinde pentru a putea cuprinde și defini, pentru a putea apela la inteligența creatoare, necesară conceperii unui univers propriu faptului de viață care l-a născut și îl cuprinde.

Alăturate acestui univers matrice se vor naște și concretiza apoi lumea eroilor și lumea obiectelor cărora li se va alătura materialitatea formînd în final, printr-o osmoză specifică, universul scenografic.

Imaginea etalon cu care scenograful își consemnează primul gînd este subsumată atitudinii scenografice, ea fiind ambianța plastică a universului, o imagine definitorie pentru conceptul propus de creatorii acestuia — regizorul și scenograful. Ambianță în care se regăsește lumea eroilor însoțiți de relațiile de viață care-i unesc sau despart (lumea eroilor în care conflictele și deznodămîntul tonează aspectul general al imaginii).

Oricît ar părea de curios, la această etapă în care caracterizarea eroilor se face prin comportamentul acestora față de evenimente, prin grupări sau detașări față de eroii principali — costumul în sensul propriu nu-și găsește loc decît ca un atribut caracterizant al omului, nu al circumstanței în care se află, fără date document, care de obicei împiedică o citire exactă a omului, încît eroii pot avea un « costum » sau mai multe după cum creatorul socoate; costum în înțelesul pe care îl acordăm noi cuvîntului: de a completa și sublinia personalitatea, făcînd parte din înfățișarea-esență a eroului.

Rostul imaginilor căutate este acela de a găsi în limbajul scenografic semnele care să desemneze la prima vedere datele necesare înțelegerii « textului » spectacolului, creat de regizor și scenograf, sau, în cazul ideal, de regizorul-scenograf. De aceea, în această etapă eroii vor fi realizați în grupuri, în ambianțe specifice lor, născute de relațiile, conflictul sau deznodămîntul evenimentelor dramatice, schițele realizate urmînd același gînd de a permite desprinderea expresiei artistice de cerințele unor schițe de execuție.

Alături de această lume a eroilor se impune lumea obiectelor ce nu poate fi întîmplătoare, urmînd să se supună aceleiași metode de selectare și de creație ca și a celorlalte imagini. Există o lume a obiectelor, a materiei, care aparține universului creat, aparține lumii eroilor, care vor adăuga fațete noi, vor naște sensuri noi pentru înțelegerea exactă a lumii ideilor propuse de dramaturg.

Aplicarea acestei metodologii de predare prin desprindere și apoi prin integrarea acestor « lumi » în universul spectacolului urmărește relevarea acelor imagini care pun în cea mai favorabilă lumină concepția regizorului și scenografului asupra spectacolului. Rezultatul obținut se concretizează prin conștientizarea stării de creație, eliberarea de datele tehnice care de obicei erau cuprinse în anterioarele exprimări plastice scenografice, atît pentru decor cît și pentru costum (ceea ce altera adesea caracterul purității plastice și claritatea proiectării tehnice de execuție).

Înaintea ultimei etape, în schițele de execuție pentru realizarea scenografiei, intervine cu acuitate adecvarea la specificitatea genului de spectacol căruia îi sînt destinate și care reclamă o scenografie potrivită cu datele ce li se oferă realizatorilor. Căutînd caracterul specific al fiecărui domeniu în parte, cu datele care vorbesc în favoarea captării optime a semnelor transmise (deslușind în primul rînd avantajele care le singularizează și desprinzînd în cadrul acestor mijloace contaminările care s-au produs de la unele la altele) descoperim aceeași sursă, diferențele detașîndu-se în principal prin modalitățile de emitere și de impact direct cu receptorul.

Relevarea acestor caractere ce diferențiază fiecare domeniu, militînd pentru o expresie pură, avînd drept etalon caracterul de unicitate, căutînd în cadrul creației armonia părților componente, ansamblul coerent, unitar și structurarea omogenă impune discernerea, cu caracter didactic, a trei tipuri de spectacol:

Teatrul — caracterizat de contactul direct cu publicului, de participarea acestuia la actul de creație (durînd atîta timp cît toți componenții sînt de față), de condițiile inegale de receptare, de unicitatea direcției privirii. Spectatorul e fixat pe loc, condiționat vizual de la început pînă la sfîrșit.

Spectacolul de televiziune — impunînd o recepție « egală » pentru toți. Distanța e anulată, spațiul parcurs cu ușurință. Spectacolele ce se transmit în prezent la televiziune nu au decît în parte un caracter specific, intervenția filmului conducînd adesea la un produs hibrid.

Filmul — care prin natura tehnicii sale elaborează, înregistrează și apoi relatează o operă care poate și trebuie să fie constituită în prealabil. Lipsa de contact viu, de participare la crearea operei, ca în cazul teatrului, creează un handicap față de alte arte vizuale. Filmul pune însă la dispoziție creatorilor metodele de introspecție, în microcosmos, a lărgirii cadrului, peste limitele universului, nelimitate direcții de captare, o mobilitate exterioară, oferind fanteziei nebănuite căi de împlinire.

Ca și în teatru, în film și televiziune, participă la împlinirea faptului de artă realizat de interpret și ambianța plastică, un receptor viu, drept spectator-creator, operatorul de film și de televiziune. Receptor avizat al spectacolului, reprezentant al celor nenumărați ce se află în sala de spectacol și care în clipa desăvîrșirii mirajului de re-creare a vieții pe platourile de filmare captează, prin mijloace tehnice, imagini ce-l impresionează și prin care ne comunică opera de artă, prin sensibilitatea sa, la lumina înțelegerii sale de creator.

Specificitatea acestor genuri de spectacol, dincolo de faptul că e pasionantă, cere, de fiecare dată, din partea scenografului, soluția adecvată datelor lor esențiale.

O ultimă etapă în elaborarea unei scenografii este fără îndoială realizarea schițelor tehnice care să ofere condiții optime de comunicare metaforei plastice concepută în schițele artistice. Mergînd pe linia unor proiectări similare din domeniul arhitecturii sau al construcțiilor, decorul face și el apel la schițele tehnice necesare unei execuții profesioniste. Cel mai adesea decorul de pe scenă este expresia schițelor de decor realizate de scenografi. Existența acestei tradiții a schițelor tehnice, pentru decor, a permis desprinderea de datele tehnice cu mai mare ușurință, care impietează în mai mare măsură în cazul costumelor. Introducînd în metodologia de predare schițele de execuție pentru costum, care să poarte datele necesare pentru o realizare profesionistă: eșantioane de culori, detalii pentru accesorii, eșantioane de materiale, de transformare a materialelor, propriu-zis un desen tehnic de execuție. Schițele artistice de costume vor fi eliberate de constrîngerile unei citiri care solicita date tehnice în schițe și prezența permanentă a scenografului lîngă maistrul de costume. Aceste schițe tehnice de execuție a costumului alături de cele pentru decor vor elibera expresia artistică de determinantul tehnic, obținîndu-se în acest fel schițe de decor și de costum cu expresie plastică de egal nivel cu celelalte produse în alte genuri de artă vizuală, iar schițele tehnice vor fi proiecte de execuție ale scenografilor specialiști sau vor necesita proiectanți specializați în transpunerea tehnică a schițelor artistice scenografice.

Convergența metodelor de lucru în scenografie se impune tocmai pentru ca ea să se poată constitui ca obiect de artă — produsul unui creator, propus receptorului și cuprinzînd un element obiectiv ce nu poate fi regăsit în poezie sau muzică. Arta spectacolului reconstituie cu mai multă concretețe destinul omului și este rezultatul unei creații colective, la care receptorul asistă.

Spectacolul se compune din părți și se împlinește în mers. Dezvoltarea ce există în planul estetic literar transmutată în planul sensibil cu ajutorul actului dramatic — la care participă imaginile vizuale — poate fi asemuită cu prefacerile ce au loc în planul estetico-plastic ce transformă în imagini concrete realitatea imediată, cu ajutorul planului sensibil al creatorului.

Dacă vrea să i se aplice criteriile de valoare proprii artelor vizuale — scenografia trebuie să apară, să se dezvolte și să se împlinească odată cu spectacolul. Acesta este conceptul unei scenografii care datorită unei dinamici interioare (proprii fiecărei opere de artă) se împlinește în mers în fața unuia dintre componenții grupului de creatori ai spectacolului — *receptorul*. De aici și necesitatea unei noi metodologii de concepere a scenografiei, o altă definire a acestei arte.

Spectacolul confirmă existența lumii în care trăim cu bucuriile, suferințele, prăbușirile și suișurile sale, lumea noastră, a eroilor — care o definesc. Scenografia, componenta sa — ce propune registrul imaginii vizuale — confirmă realitatea obiectivă a lumii sensibile. Mijloc de comunicare, scenografia pune la îndemîna creatorului de ambianțe — mijloace de exprimare care devin un limbaj propriu fiecărui creator în parte și a domeniului nostru în special, limbaj prin intermediul căruia putem « exprima » cuvintele, și uneori realități dincolo de ele. Pluralitatea și diversitatea imaginilor ne aduc un mesaj despre lumea ce ne înconjoară. Prin ele scenograful creează lumea în care crede, pentru a crede și noi, ajutînd actul dramatic să treacă din planul artistic literar în planul senzațiilor vii — de viață.

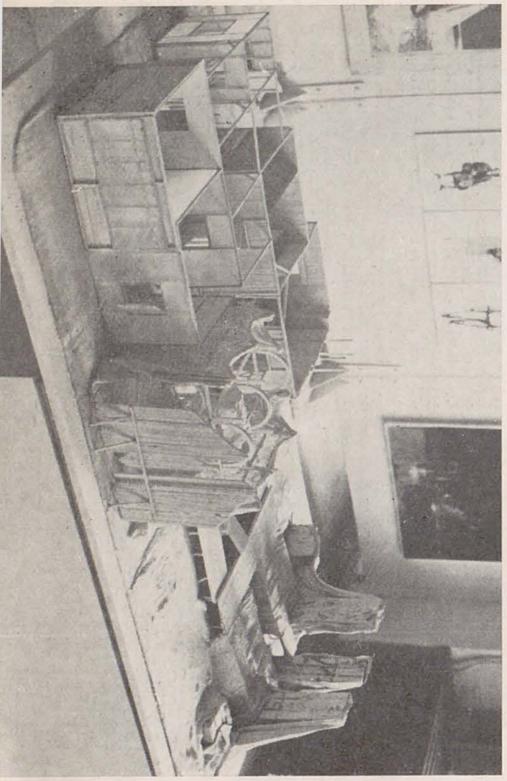
Spectacolul oferă prilejul scenografiei prin complexele sale semne de comunicare, între care imaginea vizuală se impune receptorului cu o putere greu de atins, de a împlini caracterul de simultaneitate și unicitate pe care opera de artă îl dezvăluie și-l conține, desăvîrșirea actului scenografic înfăptuindu-se printr-un dinamism continuu.

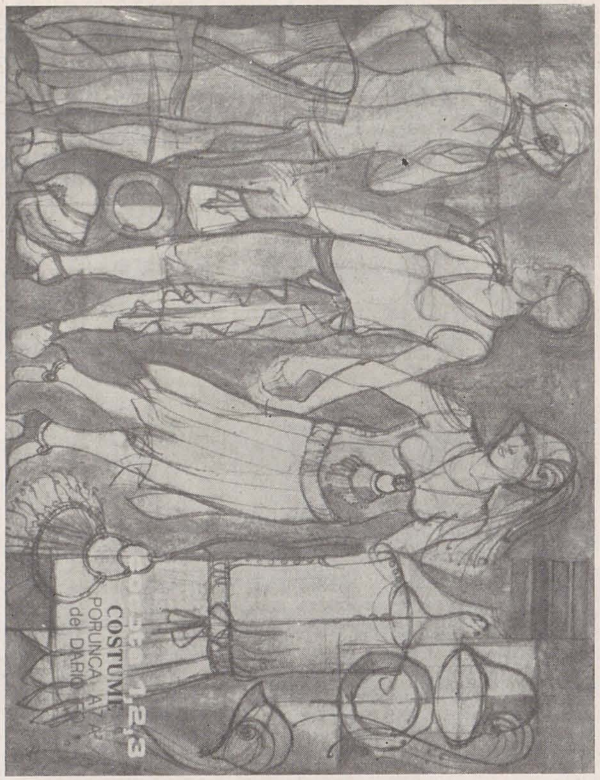
În încercarea sa de a reconstitui destinul umanității conștient de prezența ca și de dispariția sa — artistul căuta prilejuri pentru a lăsa continuu mărturii ale existenței noastre. În nici o altă artă nu există un prilej mai nimerit pentru a modela conștiințele tuturor decît în teatru, deoarece imaginea — realitatea lumii exterioare își arată puterile în prezența unui catalizator care la rîndul ei îl utilizează ca atare. Spectacolul se impune gîndirii și stării noastre emoționale cu violență, datorită sintezei de cuvînt și imagine.

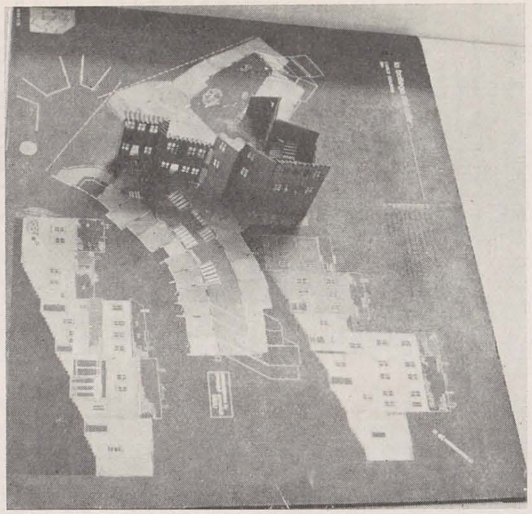
Schițe de costume pentru spectacole de teatru, film și t.v. de:
Mihai Tofan (1,2), Lidia Luludis (3,4), Eva Șorban (5,6) Daniela Codarcea (7,8,), Maria Bodor (9,10,), Nely Merola Grigoriu (11,12,), Ileana Oroveanu (13), Mihai Mădescu (14,15,), Hortensia Georgescu (16)

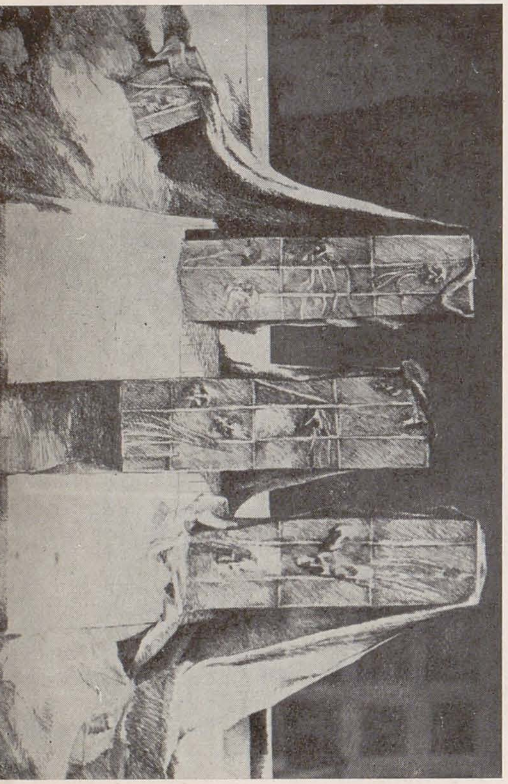
https://biblioteca-digitala.ro

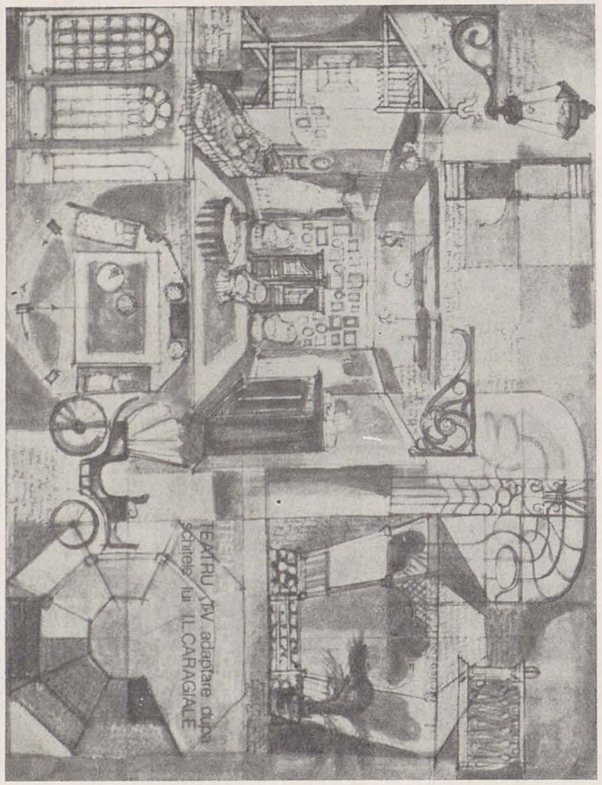
1,2. *Mihaela Filoteanu-Calotă, lucrare de diplomă, clasa prof. Vasile Roman: Schițe de costum și de decor pentru «Starea de asediu» de Albert Camus; 3,4. Laurențiu Țuțuruga, anul II, clasa prof. Constantin Albani: Schițe de costum pentru «Cafeneaua» de Carlo Goldoni și proiect de amenajare a pasajului aurarilor din Sibiu, pentru un film cu «Cafeneaua» de Carlo Goldoni; 5,6. Tania Leu, lucrare de diplomă, clasa prof. Vasile Roman: Schițe de costum pentru «Porunca a șaptea» de Dario Fo; Schițe de decor*

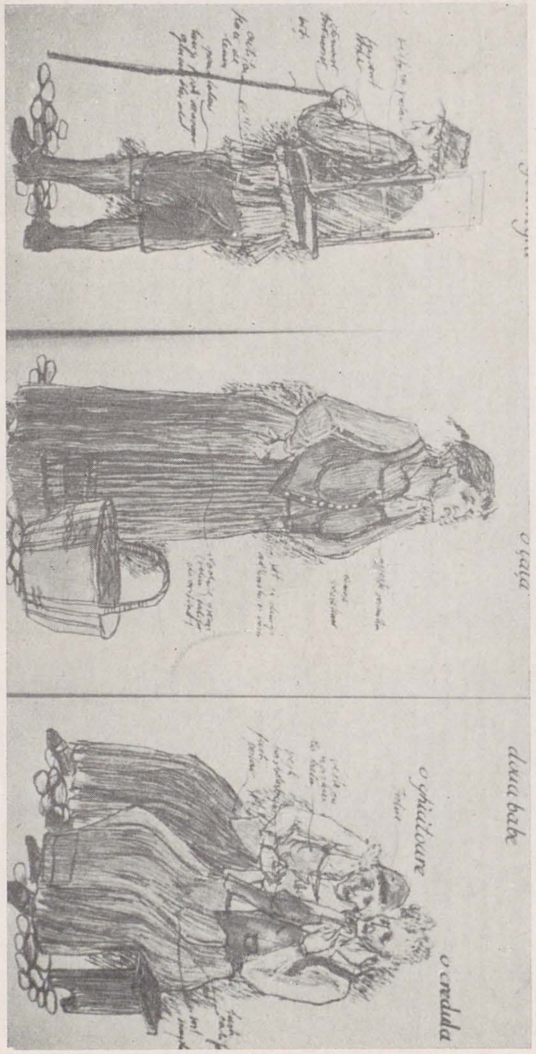








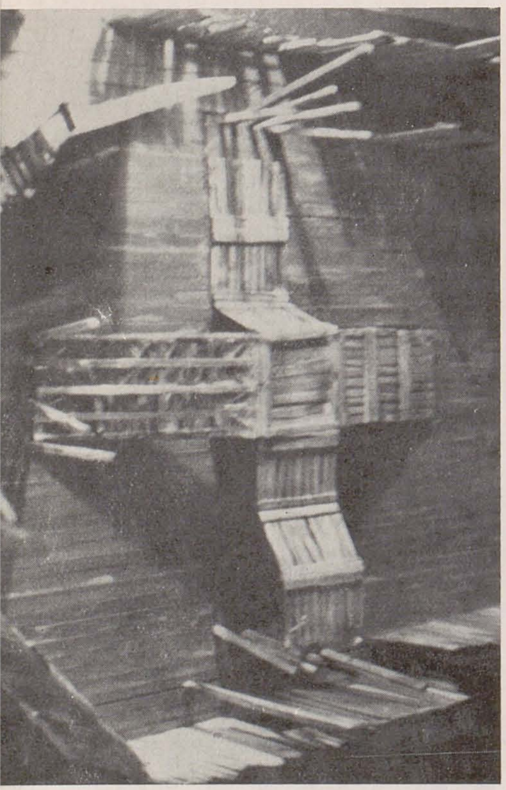


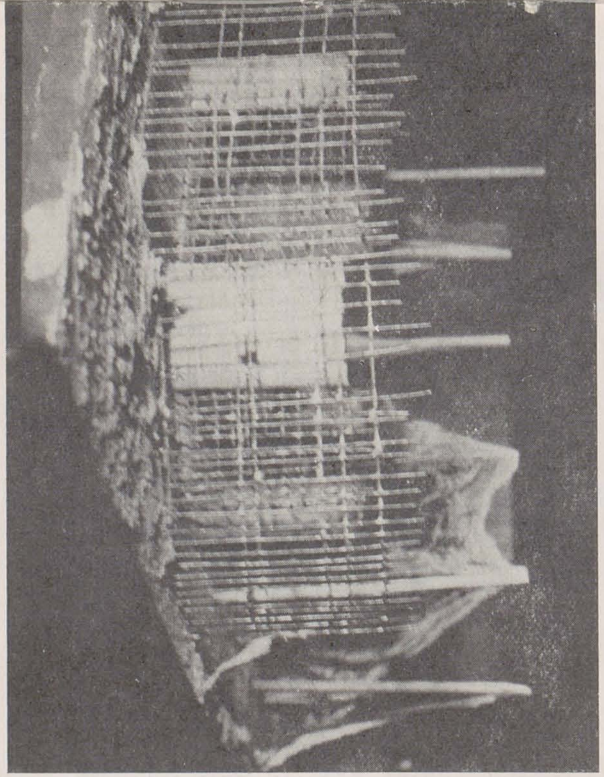


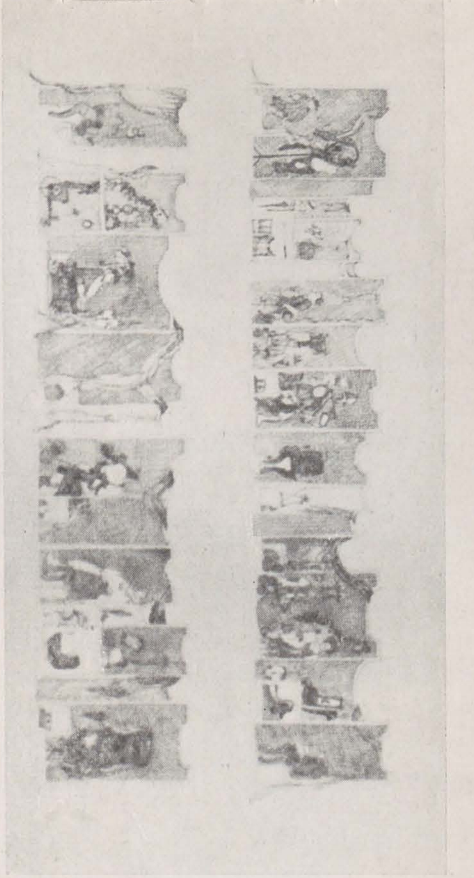
pentru spectacol t.v. cu «Schițe» de I. L. Caragiale; 7,8. Constantin Ciubotaru, anul II, clasa prof. Constantin Albani Machetă și schiță de decor pentru film t.v. cu «Un joc al visului» de A. Strindberg; 9,10,11 Oana Marinescu, anul IV, clasa prof. Vasile Roman: Schițe de decor și de costume pentru «Opera de trei parale» de Bertolt Brecht; 12,13 [illegible] anul: IV, clasa prof. Vasile Roman: Schițe de costum și de decor pentru «Romulus cel mare» de Fr. Dürenmatt;

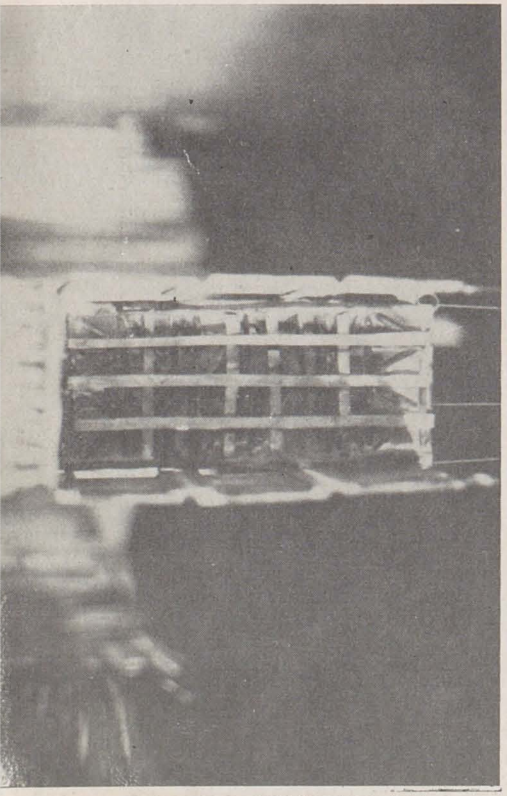
https://biblioteca-digitala.ro

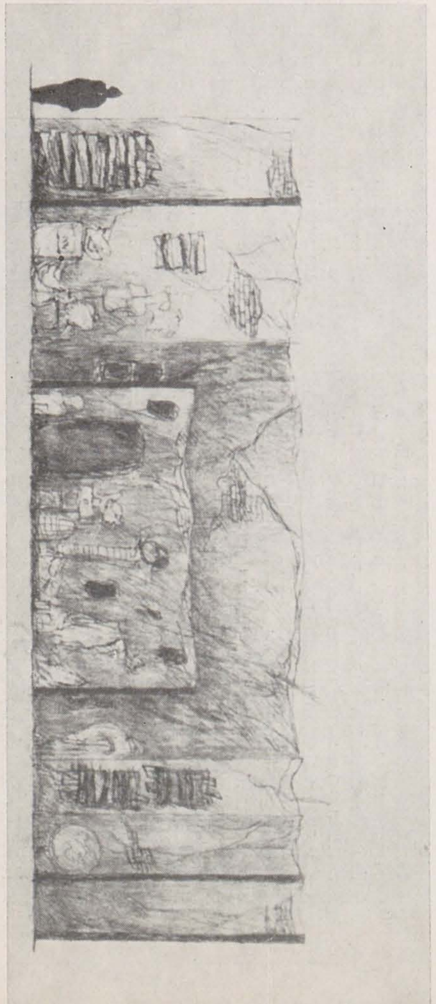
14. Lavrinia Mârşu, anul II, clasa prof. Andrei Both, Studiu de machetă; 15. Marie Jeanne Lecca, lucrare de diplomă, clasa prof. Traian Niţescu: Schiţe de costum pentru « Dragonul » de E. Schwartz;











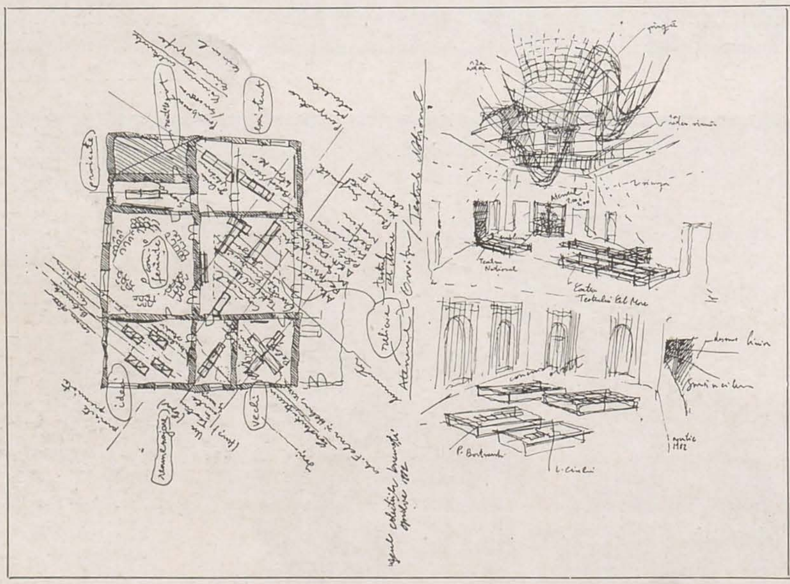
16.17. Nina Brumuşilă, anul II, clasa prof. Andrei Both: Studii de machetă

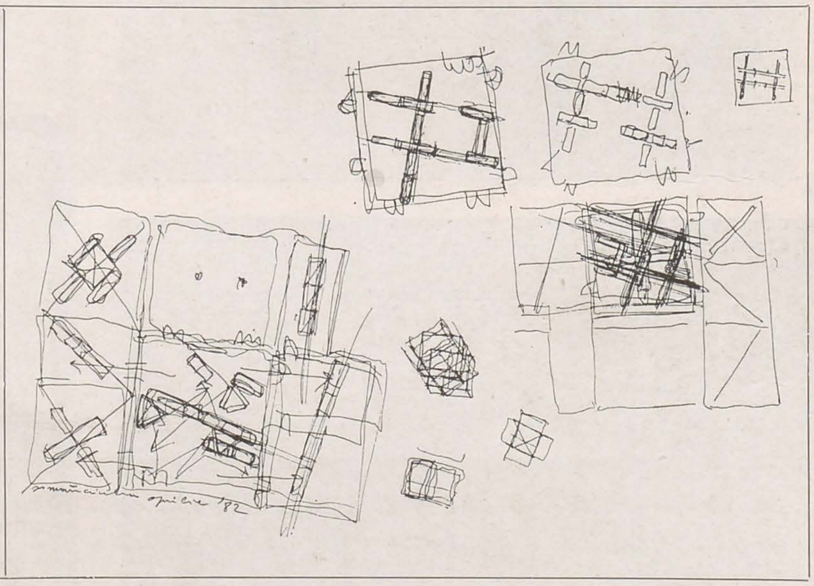
https://biblioteca-digitala.ro

semnificațiile unei expoziții

paul bortnovschi

Propunînd, din partea Centrului român OISTT, realizarea unei expoziții a arhitecturii spațiului teatral în țara noastră, a arhitecturii spațiului de spectacol, doream în fapt să determinăm o deschidere spre o prea întîrziată și absolut necesară dezbatere în care arta teatrală este direct și vital interesată. Această manifestare a fost văzută de noi ca un stadiu al unei acțiuni, o ipoteză de lucru. Erau de adunat și expus documente menite să prezinte în primul rînd un tur de orizont al orientărilor așa cum se oglindesc în realizările ultimilor ani, planuri, imagini fotografice etc. Reprezentate obiectiv, fără a rosti aprecieri și sentințe, aceste documente trebuiau să poată stimula reflexia asupra virtuților și limitelor formulelor adoptate. În al doilea rînd, propuneam inserția în acest material obiectiv a unor mărturii extrase din laboratorul intim al arhitectului, note de lucru, comentarii, intenții nerealizate, meditații prospective, vise, pentru a constitui un îndemn la candidă identificare anecdotică a unor locuri cunoscute și, eventual, la o încercare flatantă de decodare a misterelor expuse. O ultimă lectură dorită, aceea a acestui graffiti nenecesar a fi descifrat în amănunt, luminat uneori de flash-urile unor imagini explicite, expus ca un obiect într-un spațiu făcut semnificant. În general, totul cu modestia unui început de drum dar cu aspirație spre valoare. Realizarea acestor vagi intenții s-a făcut grație unei echipe de remarcabili tineri arhitecți a căror întîlnire am avut bucuria de a provoca. (De fapt o reîntîlnire după concursul OISTT de la Centrul Pompidou, 1977 și Colocviul de la Iași din 1981). Prin munca lor, prin justa aplicare asupra domeniului, prin deosebita lor capacitate de structurare și relaxata modernitate a gîndirii, prin har, această expoziție și-a atins ținta propusă și a putut deveni totodată un rafinat eveniment în peisajul plastic cultural al acestei primăveri.





releva, așa cum socotim noi, multiplele potențialități existente în rîndul conceptorilor români. Și, deci, perspectivele ce se pot crea evoluției acestui cîmp de realizări. În al treilea rînd, văzute sub forma unei prezențe simbolice, în bună parte de valoare afectivă, și dorite pentru rolul contrapunctic în universul tehnic al expoziției, documente asupra unor realizări ale înaintașilor noștri din secolul trecut. Documente care însă, pe măsura adunării lor, au putut deveni o foarte expresivă secțiune revelînd existența unei valoroase tradiții care merită a fi cercetată în continuare. În general, materialul, dezestetizat și densificat prin reproducere și reducere xerografică, cu rare excepții acceptînd și documente originale, trebuia să alcătuiască un dens flux de informații, o scriitură aproape continuă, văzută de noi desfășurată într-un spațiu rarefiat, cu o senzație de lipsă de efort, pe structuri cît mai imateriale. (Și șansa a făcut ca finalmente acestea să se petreacă în liniștea sălilor Muzeului Colecțiilor). Un material supus diferitelor lecturi.
Pentru specialist căruia majoritatea informațiilor nu urmau a-i fi necunoscute, împreunarea lucrării sale în această substanță densă trebuia să-i ofere un sentiment stimulator de solidaritate responsabilă în cadrul unui amplu fenomen de creație. Pentru vizitatorul laic neavizat, nefamiliarizat cu encodajul documentelor arhitecturale, imaginile ar fi putut

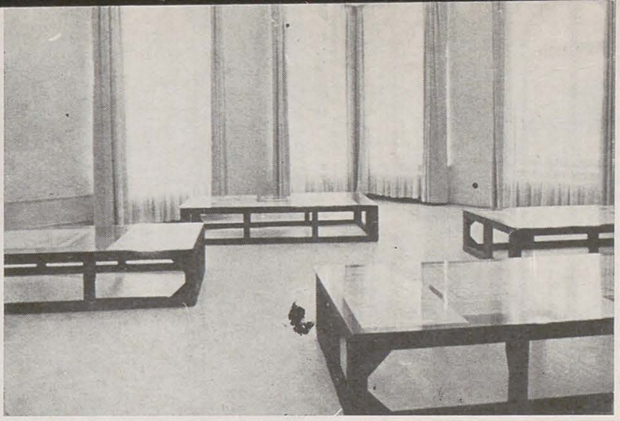
spațiul ca evadare

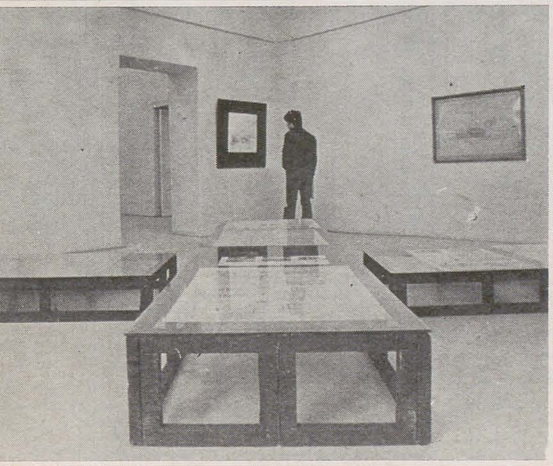
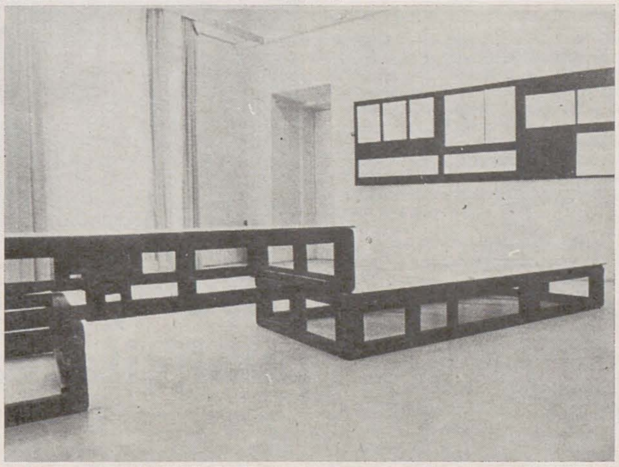
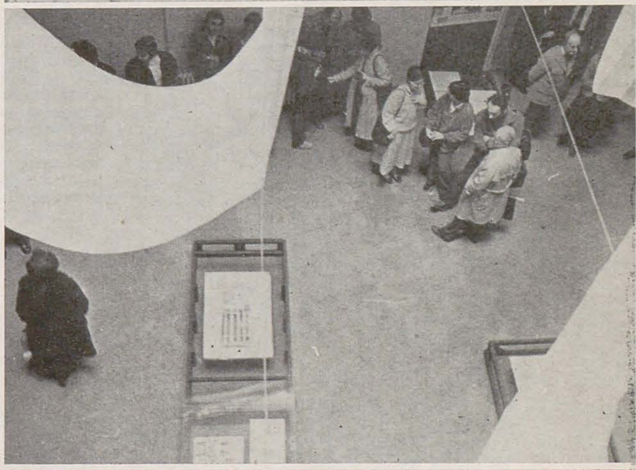
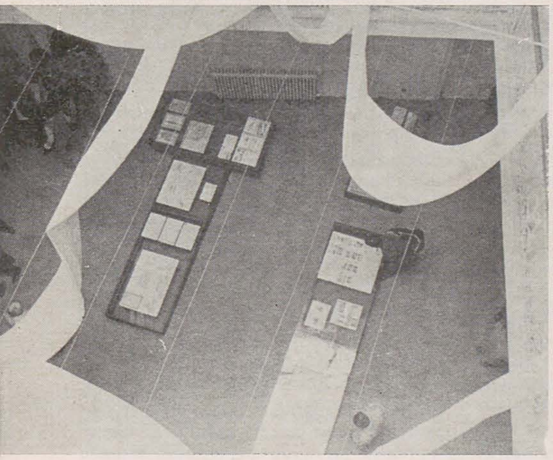
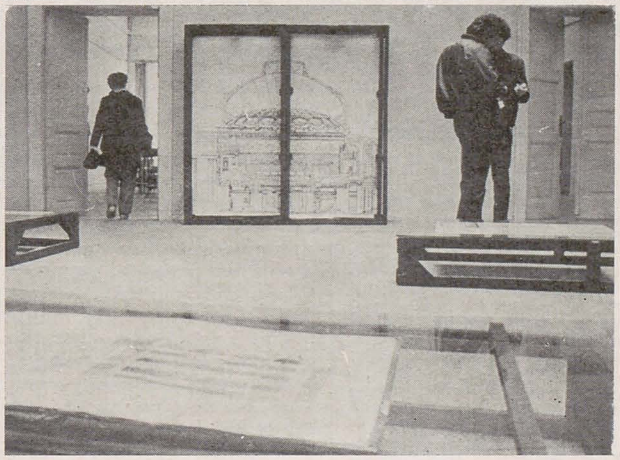
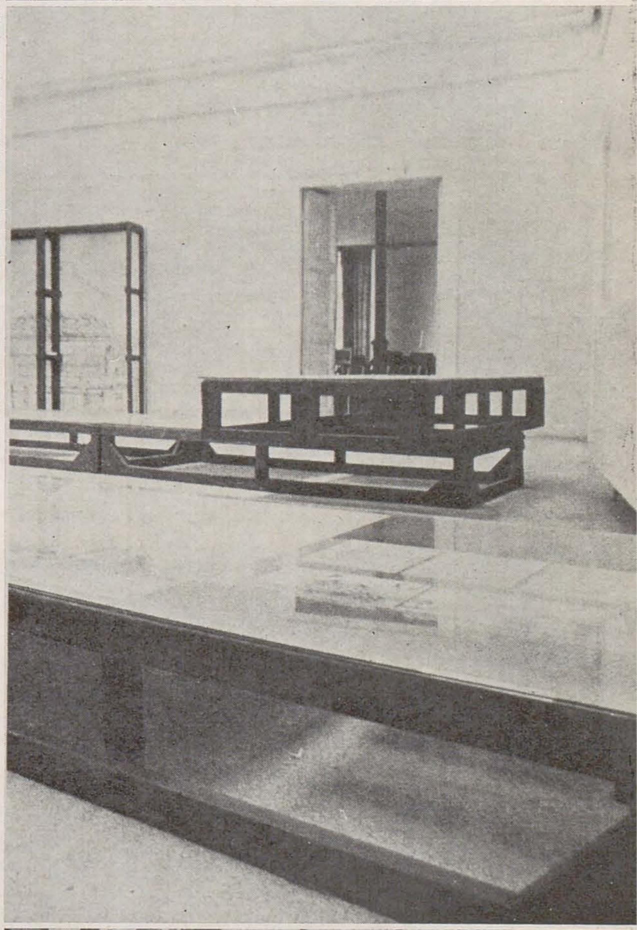
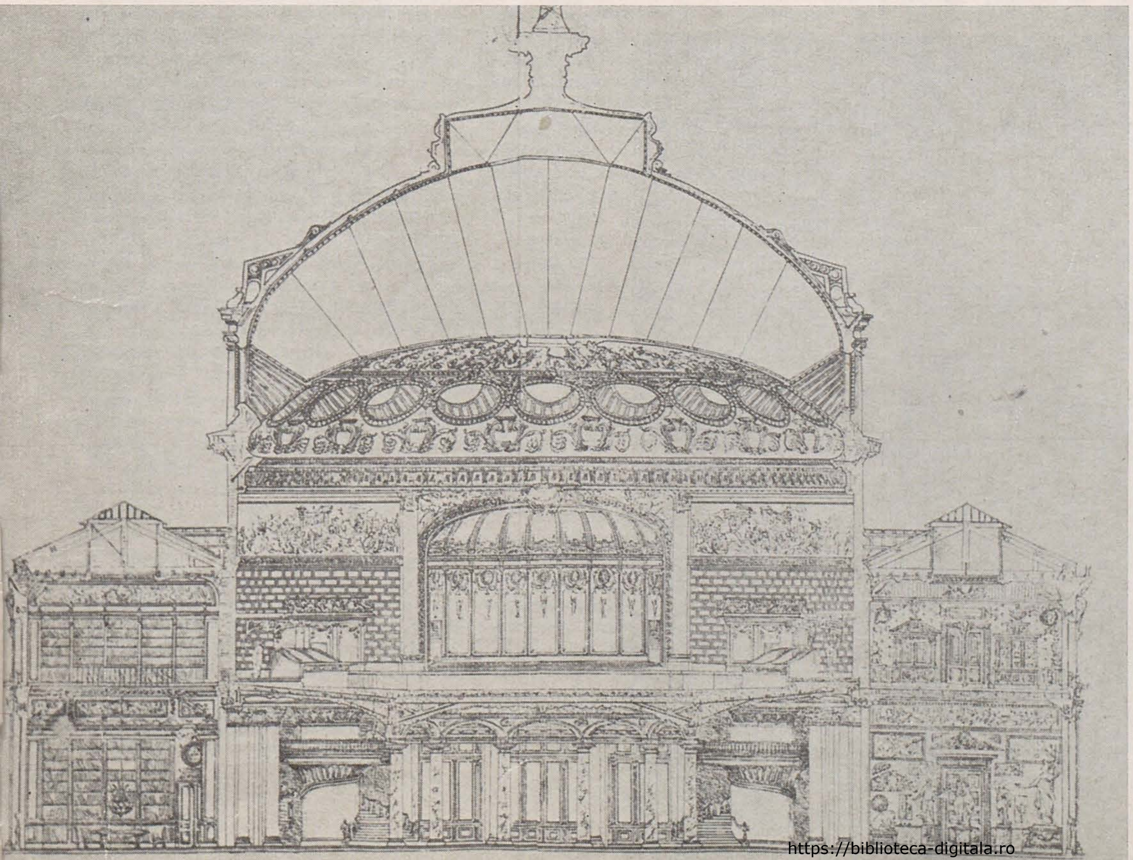
ștefan mănciulescu

În sălile de la parterul Muzeului Colecțiilor, în holul central, cu luminator, într-un spațiu unde lumina vine de sus, unde cadența echilibrată a parcurgerii e dată de succesiunea încăperilor, expoziția *Arhitectura spațiului de spectacol* a însemnat, în primul rînd, ca program și aventură expozițională, ieșirea, evadarea dintr-un spațiu dat. Inițial gîndită pentru a umple un spațiu de tip tentacular — holul Institutului de arhitectură — apoi adaptată pentru un altul mult mai generos, această expoziție din sălile Muzeului Colecțiilor are de la început, chiar la nivelul de organizare a informației, caracterul unei formule de expunere de tip itinerant. Premisele acestei întreprinderi au fost deci independența și mobilitatea informației față de ambientul dat. Dialogul locului cu conținutul pe care îl adăpostește temporar urmează etapele apropierii spațiului din orice experiență perceptivă nouă. Dinamic, agresiv, discret sau doar prezent, exponatul impune modul său propriu de a-și dezvălui conținutul, stabilește o nouă modalitate de a fi a spațiului dat, prin trasee, relații compoziționale și chiar evenimente. Exponatele sînt niște corpuri voit străine, străine în primul rînd ca semnificație și funcționalitate vizuală, și nu în ultimul rînd ca nivel de constituire a unei ordini spațiale. Aceste practicabile uzate, pe care s-a născut și a ostenit spectacolul, lipsite de materialitatea suprafeței de lemn care e însăși scena, devenite abstracte, poartă între fețe de sticlă, tot atît de imateriale reprezentări ale ahitecturii pentru spectacol. Prezența voit dezestetizantă a tehnicilor moderne de reproducere, împreună cu geometria sobră a scheletelor practicabilelor, conturează o vizualitate austeră în alb și negru.
Traseele expoziției, ce străbat ipotetic încăperile, traversează pereții și întreaga clădire după direcții și unghiuri proprii, pornesc și se întorc de la relicvele iconografice ale arhitecturii pentru spectacol: Cartea Teatrului cel mare din Bucuresci, Atheneul Român editat de Odobescu și însoțit de conferința despre clădirile antice cu dom circular, Teatrul din Oravița. Se mai află expuse proiecte pentru teatre vechi și noi, spații variabile, ipoteze de spectacol, spații circulare, spații amenajate (Teatrul «de sub cer», al artiștilor plastici — Tg. Mureș, de pildă) și locuri imaginare, care cresc sau se sting odată cu fenomenul teatral.
Cînd aceste imagini propuse, ca tot atîtea descrieri reale și imaginare ale spațiului, vor părăsi sălile de expoziție, va rămîne, poate, spectacolul acestei treceri — amintirea senzației acestei efemere scrieri, dedicate spectacolului de teatru.

Arhitectura spațiului de spectacol — Muzeul Colecțiilor, aprilie 1982, Paul Bortnovschi comisar, autori: Ioana Berceanu, Ruxandra Clit, Florin Colpacci, Ion Enescu, Ștefan Mănciulescu, Rodica Turicu. Reportaj fotografic: Andrei Florian; desene: Ștefan Mănciulescu.

https://biblioteca-digitala.ro

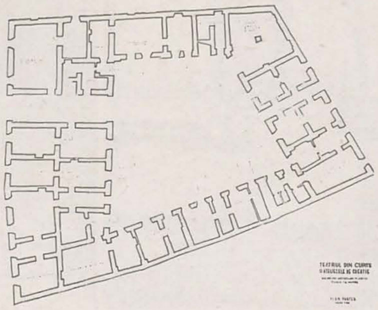


E. Secţiune transversală

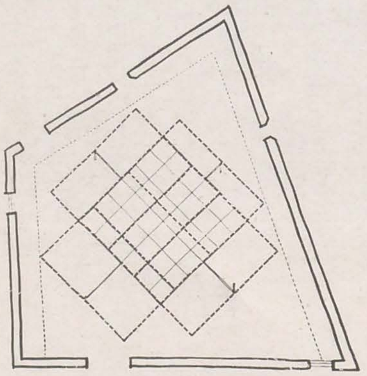
https://biblioteca-digitala.ro

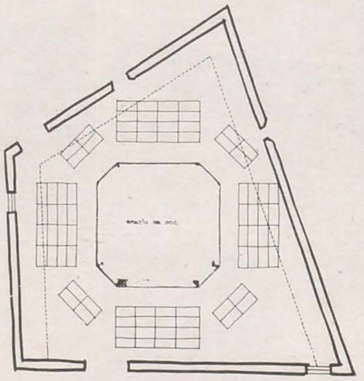
teatrul «de sub cer»



romulus feneș

La baza întreprinderii noastre, a Uniunii Artiştilor Plastici, cu privire la teatrul « de sub cer », stau două idei principale: restaurarea vechilor construcţii, edificii, nu numai a celebrelor monumente de artă, arhitectură, istorie, ci a construcţiilor în general care au contribuit la conturarea profilului personal, specific al unei aşezări urbane; a doua idee — integrarea firească a construcţiilor restaurate în fluxul curent al vieţii sociale contemporane. Edificiul în cauză, pus la dispoziţia artiştilor





plastici de către conducerea judeţeană de partid, amplasat în zona centrală a oraşului, pe artera ce duce spre cetate, este una dintre clădirile remarcabile din Tîrgu Mureş, monument de arhitectură datînd de la începutul secolului al XVIII-lea, multă vreme sediu al fostei prefecturi. Situat într-un punct de răscruce — care a determinat forma trapezoidală a bazei şi jocul de planuri ale faţadelor înviorînd severitatea şi sobrietatea ansamblului — edificiul beneficiază de spaţiul astfel bine delimitat al unei curţi interioare. La cele două nivele ale construcţiei sînt prevăzute 25 ateliere de creaţie pentru artiştii plastici din U.A.P. — Filiala Tîrgu Mureş, sediul filialei urmînd a fi instalat în apropiere, într-o clădire, de asemenea, în curs de restaurare, aşa numita « casa procurorului ».

De ce ne-am gîndit la — sau şi la — un teatru? În primul rînd pentru că, s-ar putea spune, el *există*: dispoziţia curţii interioare permite o vizibilitate perfectă de pe oricare din laturile ei. Amenajările vor fi făcute cu economicitate maximă şi investiţie minimă, pentru obţinerea unui « spaţiu de joc » variabil, modificabil: 1. gradene pliabile pe roţi pivotante, cu 358 locuri (depozitate curent în subsolul clădirii); 2. un velum întins pe cabluri (pentru zilele ploioase); 3. două poduri rulante, pentru ridicarea şi deplasarea mecanică pe orizontală şi verticală a velumului, a elementelor de decor, a reflectoarelor (podurile şi velumul sînt depozitate în podul clădirii); 4. tablou de comandă a podurilor, orgă de lumini, instalaţie de sonorizare; 5. atelier de tîmplărie, lăcătuşerie, tapiţerie cu lucrări pe faze (alte lucrări — pictare, vacuumare, costume, recuzită etc. vor fi efectuate în atelierele artiştilor).

De ce un teatru al Uniunii Artiştilor Plastici? Pentru caracterul de sinteză al artei spectacolului care, ca eveniment inter şi polidisciplinar, permite şi solicită întîlnirea şi colaborarea unei diversităţi de « specializări » din cîmpul artelor plastice, al artelor vizuale, sub semnul *imaginii*, element specific al comunicării şi al comunicării artistice în viaţa contemporană. Putem proiecta o diversitate de spectacole: teatrul experimental, concerte (ca de exemplu, festivalul zilelor muzicale mureşene), expoziţii de sculptură, de artă ambientală, spectacole de sunet şi lumină. (În răstimpul pauzelor spectacolelor, spectatorii vor fi invitaţi să viziteze expoziţii ale artiştilor în propriile lor ateliere — ne gîndim şi la eventualitatea organizării unor consultaţii pentru decorarea interiorului de locuit sau pentru vestimentaţie, acţiuni efectuate în sistemul Fondului plastic). În vederea debutului acestui « spaţiu de joc », scriitorul Romulus Guga pregăteşte un text dramatic despre ultima ardere pe rug în Europa, a unei « vrăjitoare », condamnată de « opinia publică » şi arsă în curtea fostei prefecturi, în secolul al XVIII-lea (dosarul procesului a fost publicat în paginile revistei Vatra).

afișul și publicitatea spectacolului

gheorghe cosma

În cele două săli de la parterul Teatrului Foarte Mic, o expoziţie de afişe de spectacol — teatru şi film — completează în mod util Trienala de scenografie de la Dalles. Se poate spune că expoziţia ilustrează situaţia mai generală şi stadiul de evoluţie artistică a afişului de acest gen, aproape din întreaga ţară. Sînt reprezentate aici nu numai teatrele din capitală ci şi din alte oraşe ca Iaşi, Piatra Neamţ, Cluj-Napoca, Timişoara, Piteşti, Constanţa, Galaţi, Brăila, Tîrgu Mureş, Baia Mare, Oradea, Sf. Gheorghe, Reşiţa. Am amintit mai toate teatrele pentru a sublinia aria largă în care acţionează azi la noi — în limitele ştiute, dacă nu şi acceptate de obştea artistică — această tehnică de informare şi influenţare a opiniei publice. De aceea se cuvine să menţionăm faptul că teatrul şi cinematograful au meritul de a se strădui să cultive tradiţia afişului de spectacol, să întreţină un climat favorabil publicităţii prin imagine grafică, ducînd dincolo de scenă sau de ecran mesajul spectacolului, inserîndu-se şi pe această cale în viaţa cetăţii, în ambientul vizual a străzii — cu toate consecinţele educativ-estetice rezultînd din această implicare în cotidian. Pentru că, fie social-politic, fie cultural, comercial, artistic etc., nu putem limita acţiunea afişului doar la funcţiile sale propagandistică şi publicitară. Afişul are un rol mult mai complex în viaţa cetăţii, evident, nu numai în funcţionalitatea lui publicitară clară şi precisă, dar şi în optimizarea ambientului şi educarea gustului estetic al publicului. Din acest punct de vedere, mai cu seamă, merită a fi apreciat efortul teatrelor de a întreţine, chiar cu mijloace mai modeste, locul şi rostul afişului în ambientul cotidian. Luînd în seamă aceste considerente nu putem omite însă criteriul esenţial: al calităţii artistice. Căci transmiterea de informaţie nu se poate face în mod eficace prin mijloace stereotipe, plicticoase. Referindu-se la rolul imaginii în epoca noastră, René Huyghe sublinia că « limbajul artei, pornind de la experienţa vizuală a realităţii, transmite cu mai multă intensitate şi originalitate, solicită atenţia şi îmbogăţeşte cu ecoul ei viaţa interioară ». De aceea, ni se pare că forţa de comunicare a afişului stă în capacitatea lui de expresivitate artistică, în puterea lui de sugestie, de a crea în jurul ideii, mesajului « un cîmp estetic explorat de artist » — cum spune Abraham Moles. Cu ani în urmă, între autorii afişelor de teatru, întîlneam nume de prestigiu ca Mac Constantinescu, Ion Anestin, Iosif Molnar, Tiberiu Nicorescu, Val Munteanu, iar după 1960 Anamaria Smigelschi, François Pamfil, Sergiu Georgescu şi, mai cu seamă, Dan Alexandru Ionescu, Corneliu Nicolae ş.a. care au realizat, pentru piesele lui Molière, Shakespeare, Caragiale ş.a., o serie de afişe de certă ţinută artistică. În ultimii ani, cu excepţia scenografilor de la diferite teatre din ţară, se descifrează foarte rar nume de graficieni de vocaţie, întîlnind doar, cînd şi cînd, pe Stan Done, Vasile Socoliuc sau Ion Stendl, dacă avem în vedere şi afişele de film. De aceea, vom spune că, deşi teatrul şi cinematograful rămîn între puţinele instituţii culturale care promovează afişul de o calitate artistică acceptabilă, au încă mari datorii faţă de ambientul vizual citadin. Căci cercetările din ultimele decenii asupra diverselor mijloace de comunicare vizuală pun în evidenţă importanţa elementului estetic în spaţiul mereu mai standardizat al civilizaţiei tehnice, scoţînd la iveală poate mai mult ca oricînd, rolul pe care poate să-l aibă factorul artistic în modelarea sensibilităţii umane. În acest sens, considerăm că afişul de teatru şi de film satisface nu numai schimbul de informaţii şi idei în diferite medii socio-culturale, ci promovează, cu o nebănuită forţă de penetraţie, gustul estetic, contribuind, astfel, într-o însemnată măsură, la înfrumuseţarea şi înnobilarea spaţiului ambiental cotidian. Calitatea recunoscută a spectacolului de teatru românesc, ca şi ascensiunea filmului românesc din ultimii ani, constituie o garanţie că şi afişul din aceste domenii poate să ţină pasul, o garanţie pentru realizarea unor afişe corespunzătoare, de ţinută artistică. Cum expoziţia nu-şi propune, de fapt, o trecere în revistă a afişului de spectacol din răstimpul dintre două ediţii ale trienalei, ci realizarea unui « ambient publicitar », vom sublinia reuşita deplină a acestei întreprinderi, înscrisă în planul mai amplu de activităţi propagandistice organizate de Teatrul Mic sub conducerea scriitorului Dinu Săraru. Concentrată în spaţiul celor două săli şi concepută ea însăşi ca un obiect artistic, expoziţia se arată a fi un « model » ale cărui mesaje pot invada cu succes în « scenografia » străzii, a cetăţii.

https://biblioteca-digitala.ro

scenografie și spectacol la curtea lui brâncoveanu

anca vasiliu

« Aceste frumoase iluzii închid în ele conştiinţa faptului că nu sînt decît iluzii. »

ALEXANDRU CIORĂNESCU

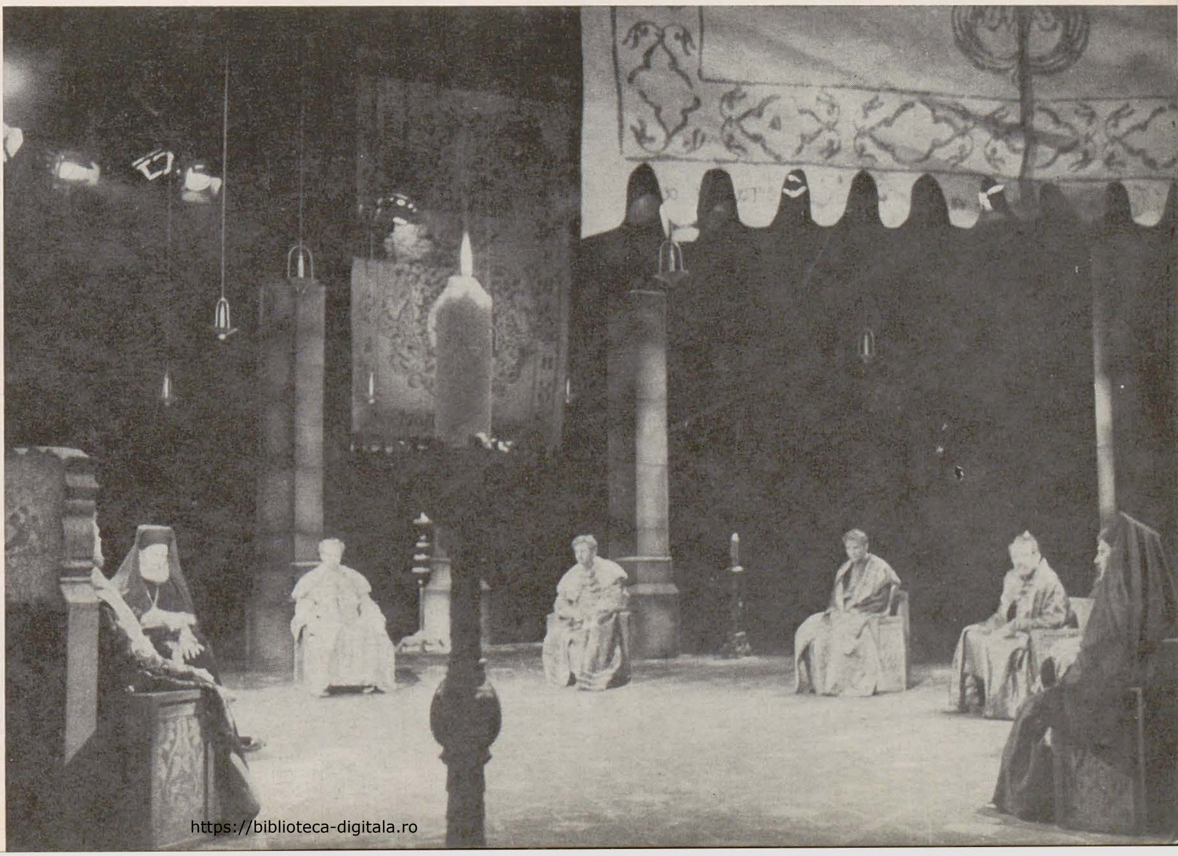
Ales în natură sau construit, spaţiul în care se desfăşura viaţa unei epoci mai conţine încă, peste veacuri, formula universului trăit, reflexul sintetizator al minţii şi sufletului oamenilor acelei epoci. Proiecţia spaţială a vieţii ne poate ajuta astăzi să recuperăm, din ceea ce puţina indulgenţă a istoriei ne-a lăsat, mesajul civilizator al unei lumi, semnificaţia gesturilor sale caracteristice şi conştiinţa propriei sale existenţe. « Artele spaţiului » nu sînt, astfel, doar capitole din istoria manifestărilor artistice, ci prezenţe mărturisitoare ale felului intim al omenirii de a-şi gîndi şi de a-şi compune existenţa la diferitele vîrste ale epocilor. Alegerea unui anume cadru face ca acesta — natura spre care se îndreptau cîndva privirile, sau construcţia ce adăpostea ritualul zilnic al vieţii — să se transfigureze într-o expresie a sensibilităţii, proiecţie obiectivă a subiectivităţii acelor oameni pentru care arhitectura şi peisajul constituiau scenografia existenţei.

Poate niciodată atît de mult ca în epoca Barocului viaţa n-a fost trăită cu o conştiinţă mai puternică a iluzoriului ei. Atît de des invocata sintagmă a lui Calderon « *teatrul lumii* » este de fapt o sintetizare a acestei conştiinţe a iluzoriului, a vieţii ca un miraj ivit din neant şi supus pieirii, care devenise în secolul al XVII-lea european un loc comun al literaturii şi al artelor. Dar teatrul, ca artă a spectacolului, era o metaforă ce conţinea nu numai expresia unei manifestări culturale preferenţiale, ci însăşi *natura vieţii*, aşa cum era concepută în acea epocă. Perspectiva iluzorie a pămîntescului, ce nu mai putea fi răscumpărată prin promisiunea simbolică a unei vieţi viitoare, se compensează prin declararea conştientă a existenţei drept un spectacol cu o intensă trăire a rolului şi a clipei, dublat, însă, de sentimentul caducităţii lui. Sub semnul spectacolului şi nu arareori cu nuanţa spectaculosului, Barocul îşi disimula drama sub o scenografie bogată, destinată să creeze un spaţiu al delectării şi al uitării de sine într-o lume iluzorie, contrapondere faţă de istoria sa reală, contradictorie pentru cei ce o trăiau. Acest sens al spectacolului difuzat în toată Europa secolului al XVII-lea se implica atît în concepţia spaţială arhitectonică şi picturală, cît şi în atitudinile mentale ale oamenilor, descifrabile în contextul unui nou mod de viaţă, în transformarea perspectivei asupra universului şi, implicit, în schimbarea ordinii valorice a gesturilor lor esenţiale. De aici derivă o estetică nouă, aceea a imaginarului, a valorilor pur vizuale, şi o nouă etică, aceea a actorului pe scena lumii, jucîndu-şi rolul pînă la capăt şi ştiind că va dispare odată cu lăsarea cortinei peste destinul său. Simţul spectacolului şi gustul pentru tipica uimire (meraviglia) în faţa spectaculosului se impune la noi, în epoca brâncovenească, la intersecţia dintre *sensibilitatea şi vîrsta spirituală a Barocului*, la care ajunsese Europa, şi *moştenirea noastră bizantină*, reînviată la acest sfîrşit de secol de ambiţiile de oecumenie culturală manifestate de principele Brâncoveanu. Între Orient şi Occident curtea brâncovenească sintetiza, în decorul său scenografic şi prin jocul regizat al ceremoniilor, o formulă specifică de spectacol : fastul şi strălucirea, prestanţa solemnă şi hieratică venite dintr-o lungă istorie a imperiilor succesive ale Orientului, cu ecouri păstrate încă din Bizanţul pierdut şi reînnoite din lumea Porţii otomane devenită atît de familiară prin frecvenţa călătoriilor în Levant, erau dublate de gustul pentru spectaculos al Europei baroce (la rîndul ei cunoscută prin intermediul Italiei şi al sărbătorilor veneţiene), ce ascundea acel sentiment profund al iluzoriului şi al vanităţii lumii (teme predilecte ale literaturii baroce), acea stare de spirit care schimba, printr-o perspectivă a pămîntescului tragic, sensul sublim al ceremoniilor tradiţionale. Viaţa nouă ce pulsa în palatele şi conacele brâncoveneşti şi cantacuzine era supusă acestei dualităţi. Pe de o parte, strălucirea exterioară a decorului, înflorit cu o exuberanţă neîntîlnită în Muntenia pînă la acest sfîrşit de veac, nou în mare măsură şi realizat într-o surprinzătoare coerenţă stilistică, exprimînd o conştientă voinţă de unitate « scenografică », bogăţia costumelor purtînd reflexele unei sensibilităţi speciale în faţa materialelor grele de aur şi catifea, dar şi gustul mai rafinat al mătăsurilor fin brodate şi al vălurilor transparente, şi regia perfectă a ceremoniilor cu mişcările supuse unui ritm canonic, într-un spaţiu ce jalonează momente semnificative într-o ordine artificială riguroasă, erau, toate, imagini ale teatralităţii lumii, ale perisabilului şi caducităţii ei. Pe de altă parte, aceste elemente de reprezentare, de recuzită şi de desfăşurare propriu-zisă a « spectacolului » vieţii de curte ascundeau conştiinţa adevăratelor dimensiuni pe care le avea istoria acelor vremuri, conştiinţă ale cărei reflexe se mai citesc în accentele de dramatism din literatură ca şi în decorul larg al spaţiului căutat, în acea permanentă întoarcere la natură printr-o privire meditativă sau printr-o plimbare pentru « trezirea » sufletului, echivalentă cu un refugiu în eternitate. Faţă de caracterul spectaculos pe care îl avuseseră întotdeauna ceremoniile de curte, noutatea acestei vieţi, privită ca spectacol, în palatele lui Brâncoveanu, consta, nu în ostentativa magnificenţă aulică, ci în conştientizarea la nivel superior a caracterului iluzoriu al vieţii şi al lumii, văzute ca un « mare teatru » sortit sfîrşitului, oricît de frumos şi de viabil ar fi părut un timp, o conştiinţă a dramei, sau poate numai o presimţire a zguduirilor viitoare, ce făcea un subtil racord al vîrstei spirituale româneşti de la finele secolului al XVII-lea la nivelul gîndirii europene.

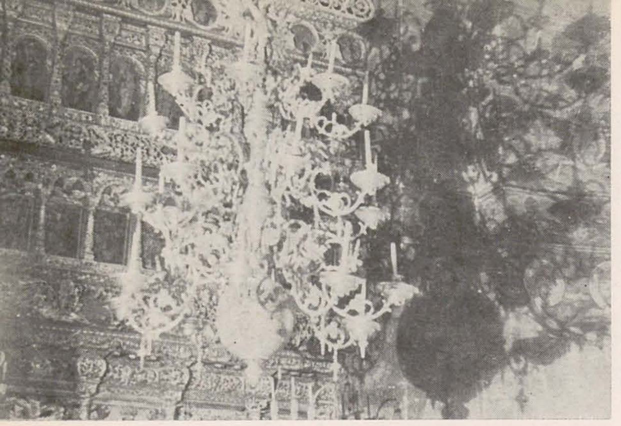
Construcţia spaţială a arhitecturii brâncoveneşti, concepţia perspectivală a palatelor, a conacelor sau chiar a mînăstirilor, ridicate ca nişte « ctitorii de reprezentare », cu situarea lor caracteristică într-un cadru peisagistic semnificativ, denotă voinţa, poate conştientă, de realizare a unei « scenografii » unitare. Incintele sînt largi, ordonate de un spirit subtil al geometriei, niciodată prea rigid simetrică. Proporţiile volumelor, echilibrate fără ostentaţie, marchează ierarhia ceremonioasă a curţii printr-o captare rafinată a interesului privirii, înălţîndu-se treptat şi păstrîndu-se la un nivel care să domine fără a strivi restul spaţiului. Planurile faţadelor se compun după interesul ceremoniei : de sub arcada porţii, prin turnul de pază al intrării, privirea se îndreaptă spre accentul de somptuozitate al foişorului, cu colonada bogat ornamentată şi cu scara monumentală, la mijlocul căreia Principele îşi aştepta oaspeţii de vază; în partea opusă, faţada, ritmată de arcadele elegante ale unei loggii, se deschidea spre grădini cu heleştee şi spre peisajul pe care se odihneau privirile domnitorului şi ale invitaţilor săi. Alte scări simple, de piatră sau de lemn, coborau pe faţadele laterale spre grădină sau spre acareturile curţii. Exista o *ierarhie a scărilor:* primirile oficiale cu alai şi mare pompă se derulau pe « scara cea mare » ce ducea în foişor şi de acolo mai departe în « spătăria cu stele ». Iată ceremonia sosirii la curtea de la Bucureşti, în 1702, a lordului Paget, solul Angliei la Poartă, în descrierea logofătului Radu Greceanu : « Carele după ce au sosit la scară, iată acolo iarăşi amîndoi coconii mării sale de l-au primit şi pînă sus în fuişor, aducîndu-l pre scara cea mare. Acolo era şi măriia sa vodă cu alţi boiari denpreună. . . Intrînd deci în divan, era foarte în bună tocmeală orînduiţi, toată căpitănimea, ceauşii, stegarii slujitoreşti. După aceia, mai înlăuntru intrînd în spătărie, era toată boierimea ţărăi, pusă în orînduiala lor. Şi aşa deci şi în spătăria cu stele unde zic, intrînd, îndată au dat patru tunuri care mai înainte era gătite[1] ». De asemenea, la numirea lui Antim Ivireanu mitropolit al Ungrovlahiei, Brâncoveanu trimitea după el « carîta cea frumoasă domnească » şi ierarhul era adus la curte cu alai pe « scara cea mare » unde îl aştepta măria sa. La întîlnirile neoficiale, chiar şi cu persoane de vază, se foloseau, însă, celelalte scări (« scara cea mai de jos » spune cronicarul) unde Principele îşi primea oaspetele fără alaiul întregii curţi, conducîndu-l « în foişorul cel mare dăspre grădină cu cinste primindu-l »[2]. Interioarele palatelor, atît cît le mai putem azi reconstitui din sursele livreşti ale epocii[3], conţineau pe lîngă sălile divanului, din care una, spătăria cea mare era de proporţii impunătoare, boltită şi susţinută la mijloc de un rînd de coloane, o serie de odăi mai mici, camere de audienţe şi de banchete, cu « înfăţişare strălucită în comparaţie cu barbarele clădiri ale turcilor » (după opinia englezului Paget) şi apartamentele de locuit ale Principelui şi ale familiei sale, cu încăperi mobilate după moda orientală, cu divanuri lungi, acoperite cu postavuri de Damasc, înşirîndu-se de-a lungul pereţilor decoraţi cu stucaturi fine, colorate, sau cu plăci de faianţă înflorată, şi ritmate de cîte o mică piesă de mobilier scump, din lemn şi incrustaţii. Aceste odăi curate « prin care sînt împrăştiate ierburi mirositoare »[4], nu-şi afişau niciodată bogăţia cu ostentaţie. Mediu al vieţii intime, desfăşurată după obiceiuri levantine ce aveau să facă pînă tîrziu din Muntenia o ţară mirifică de la « porţile Orientului », aceste interioare rafinate şi calme ilustrau aceeaşi sensibilitate introspectivă pe care, din loggii, o evoca peisajul cîmpiei cu lacuri şi păduri.

Natura, spaţiul-centură din jurul construcţiilor, era al doilea element de perspectivă în compoziţia scenografică a vieţii curţilor brâncoveneşti. Instituită în peisaj sau delimitată şi ordonată în grădini cu havuzuri şi heleştee, natura intra nu numai într-un permanent dialog cu arhitectura prin acele spaţii speciale de interferenţă (foişoarele, loggiile, ferestrele larg arcuite), dar era ea însăşi scena unor « spectacole » şi suportul unor atitudini mentale. Peisajele erau căutate. « Locurile de priveală » ale palatelor şi conacelor se orientau spre grădină, spre lacuri, spre spectacolul apusului de soare a cărui măreţie era gustată în clipele rare de meditaţie. În ritmul cosmic al naturii, Principele îşi căuta delectarea ca pe o întoarcere în eternitate, ca pe un refugiu în iluzie din ritmul tumultuos al istoriei pe care o trăia. Spectacolul primăverii şi desfătarea de toamnă a culesului de vii nu erau pierdute decît arareori, cînd « vremurile întreceau pe bietul om ». *Plimbările* ritmau cu consecvenţă viaţa itinerantă a curţii brâncoveneşti, introducîndu-i, alături de estetica subtilă şi efemeră a grădinilor, spectacolul unei existenţe rafinate, nu fără ecouri din civilizaţiile Apusului baroc sau ale Orientului. « Aflînd domnul puţin răsuflu, povesteşte Radu Greceanu, fiind şi primăvară, vreme frumoasă dă primblare şi nemergînd dă cîţiva ani la satul mării sale la Obileşti, după cum în toţi timpii cînd avea vreme, primăvara, pentru o trezvire mai mult, să obiciuise a merge, fiind şi loc foarte frumos şi dăsfătat, s-au îndemnat atunci de au mersu vreo săptămînă dă zile »[5]. Altă dată, spre toamnă, « cunoscînd că iaste vremea preumblării, răcorindu-se şi vremea, aşa bine au socotit şi în ospeţe pe la casele boierilor spre Sărata au mersu, pre la Mărginenii mănăstirii întîiu, apoi la Mărginenii lui vel spătar, Filipeştii de Pădure, Măgurenii, Filipeştii de la Praova umblînd, spre Scăiani au mersu »[6], colindînd apoi şi restul moşiilor Cantacuzinilor, cu vestitele lor conace, şi întorcîndu-se cu alai la curtea de la Tîrgovişte, reşedinţă de vară şi adăpost pentru vremurile mai vitrege. Dar culesul viilor îl petrecea de preferinţă la Piteşti, de unde pleca apoi pe la conacul comisului Radu Golescu, pe la Potlogi şi Mogoşoaia, pentru a reintra în Bucureşti la începutul iernii cu « halaiu frumos, după aceia îmbrăcînd şi pe caimacami cu caftane după obiceiu ». Receptarea naturii, privită în grădini de sub arcurile elegante ale foişoarelor anume construite în piatră şi zugrăvite după model constantinopolitan (ca în grădinile de la Tîrgovişte şi Bucureşti) sau dizolvată în ritmul plimbărilor a căror vreme era aşteptată pentru desăvîrşirea decorului, ca şi cum natura

Moment dintr-un spectacol t.v. cu « Constantin Brâncoveanu » de Nicolae Iorga



https://biblioteca-digitala.ro



1. Candelabrul cel mare dăruit de Constantin Brâncoveanu ctitoriei sale Hurez

2. Tablou votiv cu familia Brâncoveanu, Hurez

3. Clopot mic, de la Antim

4. Caleașca presupusă a lui Antim Ivireanu

5. Foișorul palatului domnesc de la Văcărești, văzut din pridvorul paraclisului

6. Scara foișorului lui Dionisie, Hurez

însăşi trebuia să fie în sărbătoare, implică un sens ceremonios al dialogului. Căutat pentru eternul său, peisajul are în acelaşi timp un prilej de etalare a unui spectacol, de delectare aulică, solemnă.

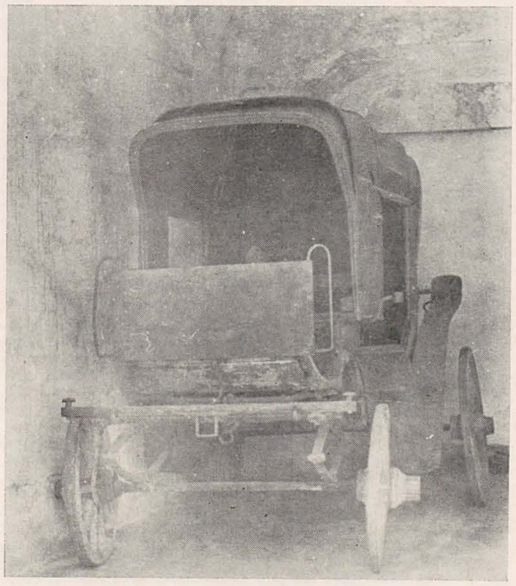
Sub semnul «spectacolului» se desfăşurau şi ceremoniile fastuoase de la curte, cu ospeţe ce stîrneau uimirea solilor străini, cu daruri bogate care făceau faima binecunoscută a lui Altînbei, nunţile cu veselie mare «cu multe feluri de zicături, muzice cu jocuri şi alte desfătări» [7], tîrnosirile de biserici în sobor de mitropoliţi şi patriarhi ai Orientului, cu alaiuri ce luau ochii de strălucirea odăjdiilor, în procesiuni ritmate de sunetul tuturor clopotelor şi sărbătorile de peste an a căror «frumuseţe şi parisie condeiul nu o poate arăta» [8]. La acestea trebuie adăugată somptuozitatea costumelor, caftane, conteşuri şi cabaniţe de catifea broşată sau de serasir auriu, dublate cu blănuri de samur, mahrămile transparente ale femeilor și bijuteriile, a căror reflexe le mai intuim încă în amplele tablouri votive, pentru a ne desăvîrşi imaginea curţii brâncoveneşti în deplina sa strălucire, ce avea să dispară atît de curînd după împlinirea destinului tragic al oamenilor acestei epoci.

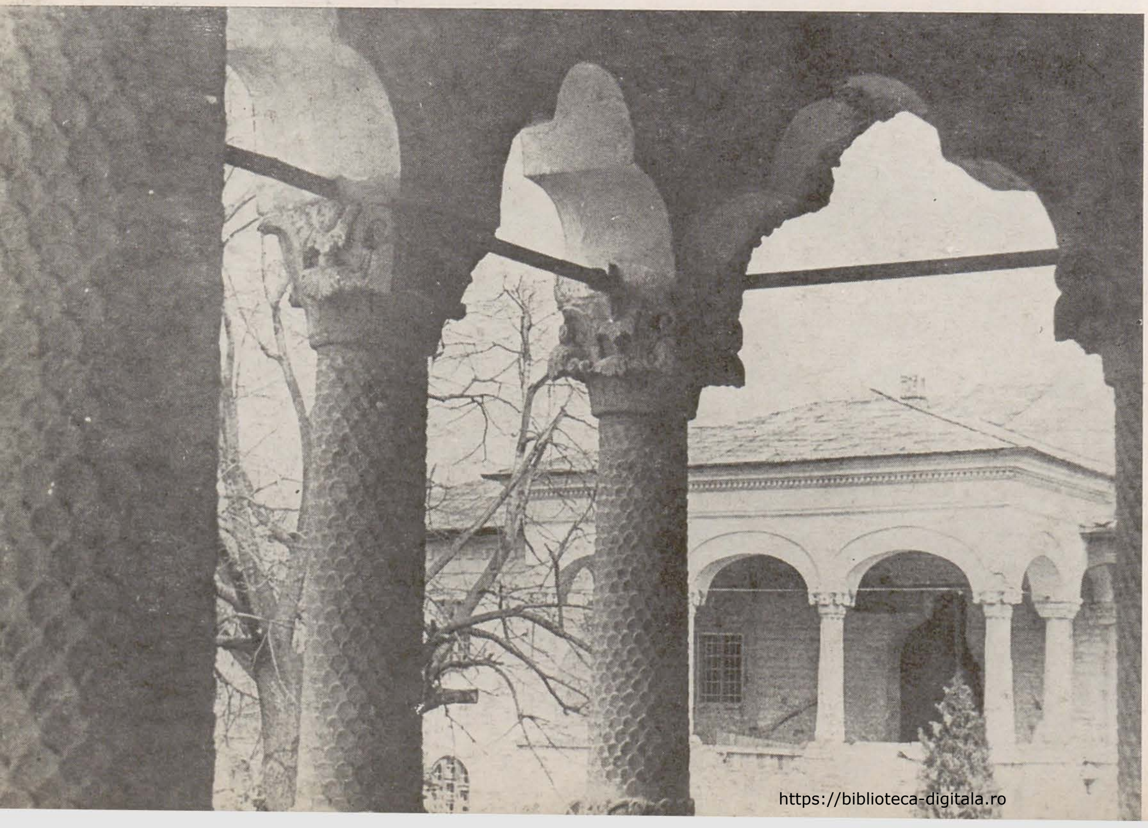
Gustul pentru scenografie, vădit în compoziția spațială a arhitecturii, în decorul bogat şi unitar ce înfloreşte în palate, conace şi în mînăstiri, e implicat uneori chiar şi în concepţia spaţială a picturii. Nu ştim cum va fi arătat cronica pictată a călătoriei lui Brâncoveanu în 1703 la Adrianopol, ce decora una din sălile palatului de la Mogoşoaia; dar amplificarea «scenografiei», a recuzitei arhitectonice şi peisagistice imaginare, odată cu interesul sporit pentru detalierea narativă a «istoriilor», sînt sugestive pentru viitoarele schimbări de perspectivă, pe care le intuim în restul decoraţiei monumentale. O pictură cu caracter particular în cadrul stilului brâncovenesc (schitul Sf. Apostoli de la Hurez, pictat la 1700 de arhidiaconii Iosif şi Ion), cu exuberante frize de flori şi fundaluri bogate de arhitecturi, conţine cîteva «scene», reprezentate pe adevărate podiumuri de teatru, pe care stau hieratic personajele cu semnificaţii abstracte (îngerii din «Cina de la Mamvri», apostolii din «Pogorîrea sf. Duh»), profilate pe arhitecturi cu elemente neoclasice. În jurul lor, mici personaje anonime, în costume de epocă, ies prin arcadele de sub podiumuri, iar personaje secundare din «istoria» aceleiaşi scene apar în proporţii mult reduse şi în plină mişcare, coborînd dezinvolt pe scări, ca-ntr-un spectacol. Aceste picturi sînt semnificative pentru transformarea viziunii picturale tradiţionale şi pentru interpretarea scenografică şi anecdotică a concepţiei spaţiale. Semnificaţia teologică a picturii îşi păstrează mesajul, dar, în această «nouă» perspectivă, simbolul se pierde în favoarea iluzoriului căpătînd configuraţia unei apariţii scenice alegorice.

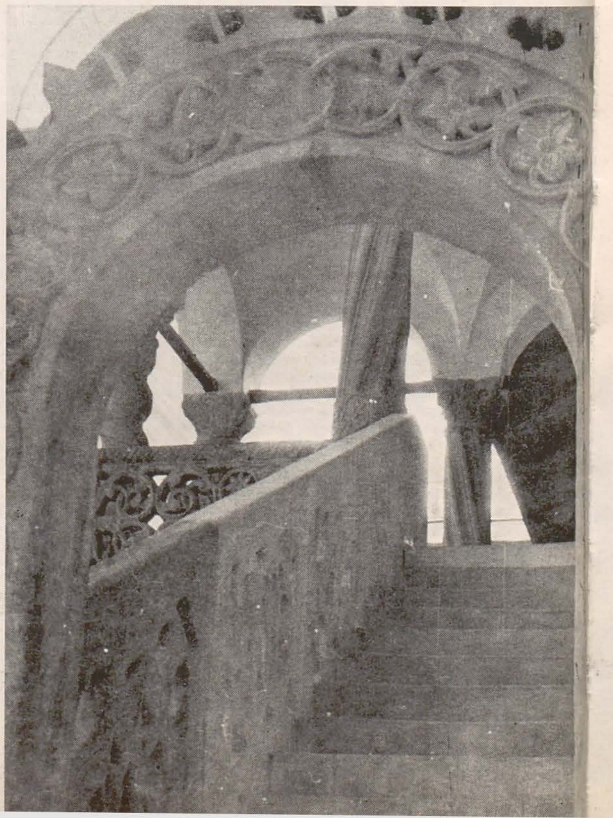
Există, în toate manifestările «spectaculoase» ale ceremoniilor de curte din epoca brâncovenească, o evidentă dorință de a uimi, de a stîrni acea meraviglia tipică Barocului, pentru a disimula în «vicleşuguri» scenografice, prin fast şi strălucire, adevărata faţă a istoriei, pentru a recompune timpul după ambiţiile princiare ale voievodului, făcîndu-l să uite, în frumuseţea aparenţelor, precaritatea vremurilor. Felul său exemplar de a ctitori, numărul şi caracterul monumentelor ridicate şi aerul nou şi personal lăsat tuturor construcţiilor pe care le îmbrăca în decorul la modă al epocii, subliniază voința de a depăşi condiţia unei existenţe limitate şi de a crea, el însuşi, o istorie. Era ostentaţie, ca-n toată bogăţia afişată în alaiurile şi banchetele oficiale, era, însă, şi dovada unei conştiinţe a sfîrşitului inexorabil, în faţa căruia trebuia să-şi plece capul cu resemnarea de a fi lăsat în urmă semnele unei existenţe nepieritoare. Nevoia de delectare în spaţiile destinate desfătărilor şi meditaţiei, orientarea către un peisaj care să «uşureze sufletul de griji datorită veseliei priveliştei» [9], plimbările succesive pe la conace, dădeau epocii un caracter aproape manierist de refugiu în iluzoriul stării de spirit izvorîte din natură. Prestanţa aulică a curţii, solemnitatea pe care o mai degajă astăzi vastele tablouri votive, cu aspect de portrete de aparat, sînt dublate de o conştiinţă a vanităţii, uşor descifrabilă în literatura epocii şi sugerată, poate, şi de aerul melancolic al unor chipuri cu privirea pierdută, ce pare a se odihni pe unduirile calme ale peisajului lor preferat. Modúlul emblematic al scenografiei acestei lumi, ce-şi regiza existenţa ca pe un spectacol, era arcada, înlănţuită într-o infinită repetiţie, elegantă, armonioasă şi surîzătoare în faţa unei naturi calme, în care nici un dezechilibru nu lăsa să se vadă faptul de a nu fi fost decît o iluzie . . .

---

[1] Radu logofătul Greceanu — «Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu voievod (1688—1714)». Bucureşti 1970, p. 138
[2] idem p. 139
[3] Vezi, de pildă, descrierile lui Del Chiaro sau mărturiile lordului Paget, găzduit la Bucureşti (1702).
[4] Anton Maria Del Chiaro Fiorentino — «Revoluţiile Valahiei». Iaşi 1929, p. 23
[5] Radu logofăt Greceanu — Istoria. . ., p. 197
[6] idem p. 155
[7] idem p. 214
[8] idem p. 167
[9] Paul de Alep despre Strehaia în volumul 6 din «Călători străini despre ţările române», Bucureşti 1976, p. 205





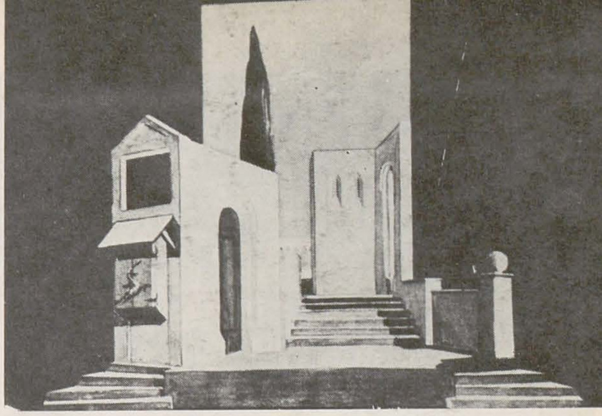


https://biblioteca-digitala.ro

un shakespeare al vremii moderne

dan grigorescu

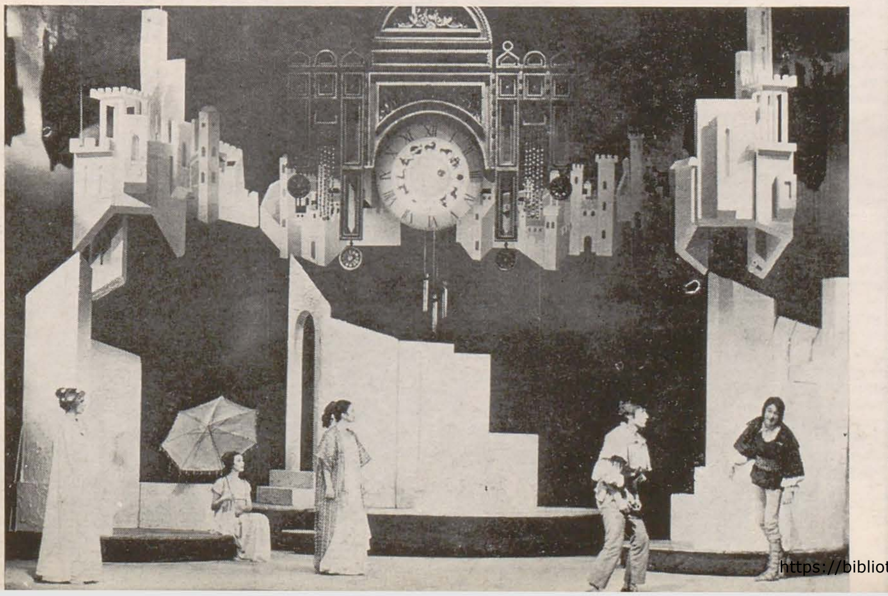
Sîntem cu toții — scria în 1913, în al său *Towards a New Theatre*, Gordon Craig, — prizonierii cubului desăvîrșit de regizorii și scenografii secolului al XIX-lea; oricine montează o piesă anterioară primelor decoruri menite să contribuie la relevarea atmosferei se supune de bună voie unei dificultăți uriașe: el are obligația să înlocuiască efectul decorului sau, dimpotrivă, să-l plieze la sensibilitatea unor oameni care nu sînt interesați de împrejurarea că autorul piesei nu avusese cum să facă apel la nelipsitul cub scenic al epocii noastre ».
E foarte adevărat că, la începutul secolului, cînd Craig scria aceste rînduri, scena engleză era încă dominată de concepția picturală a familiei Grieve, ale cărei decoruri înfățișînd misterioase nopți luminate de lună au îndemnat publicul, pentru întîia oară în istoria teatrului (și, să recunoaștem, nici de atunci încoace nu s-au menționat prea des asemenea întîmplări), să-l cheme la rampă pe scenograf. Unii istorici ai teatrului britanic susțin că decorurile lui William Capon, create în primii ani ai secolului trecut, pentru « renașterea shakespeareană » întreprinsă de John Philip Kemble la Teatrul Covent Garden, erau atît de masive și de greu de manevrat, încît au rămas pe scenă pînă către sfîrșitul veacului al XIX-lea.
Se pare că, în spectacolele din jurul lui 1890, hibrida sală anglo-normandă care slujea drept spațiu de joc pentru *Hamlet* (alcătuită din fragmente minuțios copiate după monumentele medievale din epoca lui Edward Mărturisitorul, a lui William Rufus și a lui Henry I, dar asamblate cu o desăvîrșită lipsă de rigoare științifică) era aceea construită de Capon cu mai bine de 70 de ani mai devreme. Modelul scenografic al montărilor shakespeareane rămăsese decorul lui Philip de Loutherbourg, pictorul preferat al lui Garrick, pentru care a creat în 1779 delicatele tablouri din fundalul *Poveștii de iarnă*. Chiar și îndrăznețele modificări întreprinse de Beverley (pentru *Henry IV, partea I*, pentru *Regele Ioan* și pentru *Macbeth* jucate de Kean), de Stanfield (pentru dramele interpretate de Macready), de Hawes Craven (pentru Irving) lăsau, de fapt, intactă structura tradițională stabilită de Loutherbourg și de Capon.
Oricît ar părea de ciudat, spectacolul shakespearean nu și-a definit, în istoria mai veche a teatrului englez, un specific la care să se poată referi scenografii de pe continent. Cred că adevărata modernizare s-a produs abia în secolul al XX-lea și că ea a provenit, aproape concomitent, din mai multe surse. Din festivalul anual, organizat din 1900 încoace, la Londra, în Regent's Park, al căror fondator a fost celebrul Ben Greet. Din impulsul pe care l-a dat publicarea schițelor lui de Witt, reconstituind arhitectura Teatrului Swan. Din spectacolele organizate, la Elizabethan Stage Society, de William Poel, care ținea seama de efectul vizual al scenei renascentiste. Din experiența lui Nugent Monck la Maddermarket, construit de el potrivit informațiilor (evident, lacunare pe atunci) privind arhitectura teatrului elizabethan.
Așa încît avînd dreptate Tyrone Guthrie să spună că « adevăratul sens al miracolului shakespearean e acela care îngăduie fiecăruia să descopere orizontul adevărurilor lui esențiale din propriul său unghi de perspectivă: Shakespeare ne dă voie să avem, fiecare dintre noi, o imagine la fel de exactă a personalității sale, cu atît mai exactă cu cît e mai nouă și mai puțin asemănătoare celorlalte ».
În istoria spectacolului shakespearean românesc, experiența lui Ion Sava cu *Macbeth*, în 1947, constituie un semnificativ punct de referință. Controversată, provocînd reacții la fel de puternice ale admiratorilor și ale adversarilor, ea dezvăluie, desigur, larga disponibilitate a regizorilor, români, capacitatea lor de a revela înțelesuri ascunse dincolo de hotarele interpretărilor tradiționale ale textului « marelui Will ». În complexul ansamblu pe care îl reprezintă spectacolul, regizorii români din ultimele decenii au stabilit niște elemente ferme, destinate să lumineze sensurile gîndirii lui Shakespeare: decorul devine un semn într-un sistem coerent. Adevărul e, însă, că repertoriul teatrelor noastre include rar drama shakespeareană, ceea ce limitează, fatalmente, posibilitățile de confruntare ale regiei și scenografiei cu marile probleme ale teatrului modern. Astfel încît însemnările de față nu se vor putea referi decît la cîteva spectacole-reper; dar, chiar și în această situație, cred că interpretările shakespeareane au darul de a pune în valoare o direcție coerentă a scenografiei românești, un tip specific de adaptare la sensibilitatea modernă a semnificațiilor dramei renascentiste.



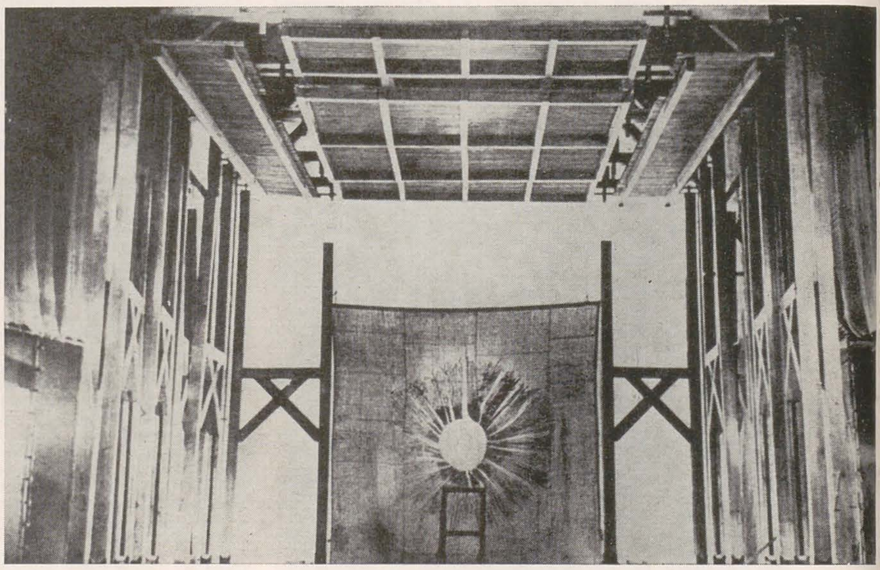
Cea dintîi constatare ce se impune e aceea că, de mai multă vreme, regizorii și scenografii au respins tentația unei tălmăciri a lui Shakespeare într-un registru în care primordială era culoarea puternică, scînteietoarea paletă care îl asimila pe dramaturgul englez unei serii generale a Renașterii europene. S-a intuit foarte exact adevărul că drama elizabethană, nu numai prin tensiunea acțiunii, ci și prin sobrietatea plasticii (uneori adusă pînă aproape de granița registrului sumbru), se deosebește categoric de înfățișarea universului uman al dramei renascentiste de pe continent. « Shakespeare jucat în Italia — observa Gordon Craig — e un dramaturg italian ».
Regia și scenografia contemporană românească au dreptate să nu caute caracterul real al epocii implicate în narațiunea dramatică, ci pe acela al interpretării pe care i-o dă textul lui Shakespeare. Memorabilul *Iuliu Cezar* al lui Liviu Ciulei nu e o încercare de reconstituire a Romei din secolul I î.e.n., ci a felului în care o înțelegea sfîrșitul secolului al XVI-lea englez: Renașterea elizabethană nu stabilește, ca aceea din Franța lui Ronsard, premisele clasicismului. Era, deci, firesc ca atmosfera sugerată de decorurile lui Ciulei să fie (așa cum riguros a urmărit autorul lor) aceea a unei Anglii asupra căreia plutea amenințarea unor conflicte sociale: exegeții dramei au revelat, de altminteri, de multă vreme că în textura ei tragică se ascunde un avertisment împotriva primejdiilor pe care le aduceau asupra țării luptele dintre diversele grupuri politice și, mai presus de toate, de tirania conducătorilor. Liviu Ciulei evocă, de aceea, lumea engleză care constituia, în fapt, substanța etică însăși a dramei. Tot așa cum, de pildă, Doina Levința intuiește că interpretările mai recente ale Veneției din *Othello* stau sub semnul înrîuririi romantice care a proiectat o imagine strălucită a Cetății Dogilor, neconformă adevărului. În orice caz, nu aceluia pe care Renașterea engleză îl atribuia Veneției medievale, spre deosebire de orașele Peninsulei, scăldate de o lumină cordială. Vreau să spun că scenografia lui *Iuliu Cezar* și a lui *Othello* nu e menită numai să restituie climatul psihologic în care se petrece acțiunea, ci și aceea — să spunem istorico-geografică — pe care presupuneau oamenii Renașterii engleze că ar fi dominat peisajul epocii și al locurilor de unde coborau eroii dramei. Acesta mi se pare a fi un tip dintre cele mai adecvate de înțelegere a mult disputatului « primat al textului »: o înțelegere a structurii lăuntrice a viziunii shakespeareane și nu, pur și simplu, o situare într-un spațiu neutru, « frumos » datorită calităților lui plastice.
Un alt tip de descifrare a sensului filosofic al dramei e acela care îi restituie valorile permanente. Nu o modernizare de dragul efectului șocant, al paradoxului, ci o recuperare a sensurilor contemporane prin punerea lor în relație cu contextul general al operei. Acesta este și cazul interpretării pe care Mihai Tofan o dădea lui *Othello*, unde vaga sugestie a arhitecturii ogivale nu stabilește un cadru prea precis al acțiunii care ar fi putut sluji, eventual, la descoperirea documentului istoric, dar nu și a valorii filosofice și general-psihologice a dramei.
Din acest punct de vedere, un interes cu totul particular îl prezintă montarea dramei istorice. Dincolo de tragicul concret al evenimentului din *Richard al II-lea*, de exemplu, dincolo de încordarea dureroasă a personajelor confruntate cu propriul destin, Traian Nițescu recupera (într-o montare la care, inițial participase și Toni Gheorghiu) înțelesurile mai cuprinzătoare ale unei acțiuni ce îl interesează pe omul modern tot atît de mult cît îl interesa pe contemporanul lui Shakespeare. Redus la esență, decorul dăruia dramei un spațiu larg, deschizîndu-se dincolo de simpla caracterizare istorică, în vreme ce sugestia de epocă se mărginea la costum: personajele păreau că ar coborî din vremea lor de sînge și de umbră și că s-ar mișca, în deplină libertate, într-o lume a eternelor întrebări omenești. E, de altminteri, și sensul sugerat de Traian Nițescu unei alte « cronici », lui *Richard al III-lea*, în care efectele de lumină și de umbră, al siluetelor personajelor erau proiectate, în « contre-jour », pe ecranul vast al fundalului. Scenograful avea dreptate să lase deoparte înțelesul concret al dramei (scrisă, cum bine se știe, cu intenția discreditării dinastiei York, adversara Tudorilor, a căror descendentă era Elizabeth însăși) și să așeze acțiunea într-un cadru mai larg și mai elocvent pentru substratul filosofic al textului.
Cadrul feeriei shakespeareane a pus regizorilor moderni probleme dintre cele mai grele; zborul spre ireal are o altă semnificație în epoca noastră decît o avea în vremea lui Shakespeare. De aceea, cred că e pe deplin legitimată tendința relevată de scenografia lui Mircea Matcaboji pentru *Visul unei nopți de vară* care asocia calitățile funcționale ale unui decor ușor de modificat în cursul acțiunii cu sugestia unui fantastic în care personajele aveau o înfățișare fantastică, de făpturi venite din altă lume. Geometriile colorate aveau ceva de univers astral, aparținînd unui univers fabulos cu care oamenii erei zborurilor planetare sînt, negreșit, mai familiarizați decît cu proiecția fantasticului de esență barocă.
O interpretare de mare valoare e aceea a lui Liviu Ciulei, autorul superbului spectacol cu *Furtuna*. Prea complexe pentru a fi limitate la tradiționala viziune a feeriei sau la simplista translație în domeniul prea strict al corespondențelor cu evenimentele din epoca marilor descoperiri, înțelesurile piesei sînt dezvăluite printr-un permanent recurs la straturile adînci ale unei umanități aspirînd la libertate, la frumusețe, la totalitate. Din confruntarea celor două grupuri, unul înnobilat de dragostea pură a lui Ferdinand și a Mirandei, de puterea modelatoare a lui Prospero, celălalt cufundat în umbră și în mediocritate, se înalță o lumină biruitoare. Liviu Ciulei a respins emfaza și grandilocvența și a dat spectacolului o largă perspectivă umană; de aici, simplitatea inspirată a decorului, transparența culorii care configurează, parcă, un spațiu deschis spre orizont.
Însemnările de mai sus nu au altă intenție decît să sugereze valorile viziunii a ceea ce reprezintă, din ce în ce mai limpede, o școală națională de scenografie. Spectacolul shakespearean

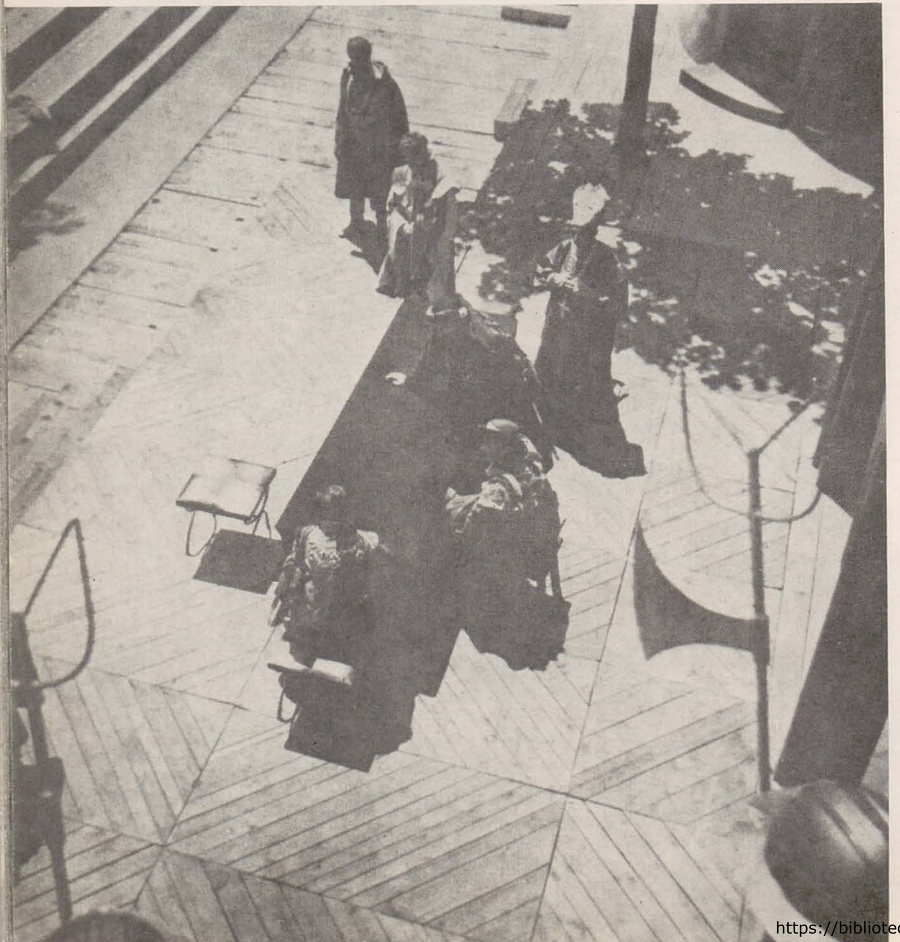
---

1. « Romeo și Julieta », schiță de decor de Alexandru Brătășanu; 2. « Visul unei nopți de vară », scenă din spectacol, scenografia Mircea Matcaboji; 3. « Comedia erorilor », scenă din spectacol, scenografia Hristofenia Cazacu; 4. « Comedia erorilor », scenă din spectacol, scenografia Emilia Jivanov



https://biblioteca-digitala.ro





1. *« Cum vă place? » scenă din spectacol, scenografia Liviu Ciulei*

2. *Ion Sava: Schiță pentru masca lui Lady Macbeth*

3. *Ion Sava: Masca lui Machbeth*

4. *Liviu Ciulei: Decoruri pentru « Julius Caesar »*

5. *« Richard II », scenă din spectacol, scenografia Traian Nițescu*

6. *« Richard III », scenă din spectacol, scenografia Traian Nițescu*

a fost, de-a lungul întregului secol al XX-lea, un test sever al artei regizorale. Experiența românească a acestor ultime decenii confirmă însușirile unei gîndiri riguroase și ale unei intuiții sigure care restituie dramei lui Shakespeare înțelesurile fundamentale și le transmit, în același timp, spectatorului modern.

Post-scriptum. Am crezut că ampla Trienală de scenografie din primăvara lui 1982 va pune la îndemînă mai multe exemple ce merită să fie discutate. Din păcate, doar trei sînt artiștii a căror viziune completează expresiv catalogul de interpretări shakespeareane recente. Tatiana Uleu Manolescu, ale cărei reduceri severe la semn corespundeau, așa cum mi s-a părut, sensurilor dramatice ale « Poveștii de iarnă ». Mirabela Parota — cu o solidă știință a sugerării atmosferei (e drept, nu într-o dramă de Shakespeare, ci în baletul lui Prokofiev care păstrează, însă, atît de caracteristicile elemente ale nefericitei povești a lui Romeo și a Julietei sale). Delia Ioanin, cu schițe ce comunică spiritul unei epoci, aceea a lui *Richard al II-lea*, cu vremea din perspectiva căreia privim piesa istorică.
Trebuie să recunoaștem că e încă puțin și că « această probă de maturitate a gîndului » (cuvintele îi aparțin lui Reinhardt) poate fi asumată de scenografia noastră contemporană, matură și doritoare de înnoire, cu mai mult aplomb. Dacă repertoriul o susține, firește.

D.G.

https://biblioteca-digitala.ro

scenografia montării filmice a lui caragiale

adrian silvan ionescu

Încă din epoca de pionierat a cinematografiei româneşti, scrierile lui Ion Luca Caragiale au constituit un opulent subiect pentru ecranizări, fiind primul autor naţional ce s-a bucurat de această nouă metodă de popularizare şi difuzare a operei, şi, poate, cel mai mult şi mai des folosit după aceea de cineaşti.

De mirare că la începuturi, cînd « marele mut » îşi baza succesul mai mult pe comedie şi gag — puncte de forţă ale creaţiei caragialiene — scenariştii români s-au oprit asupra unor drame ale sale, montînd în 1924 nuvela « Păcat » (R: Jean Mihail), în 1927 « Năpasta » (R: Ghiţă Popescu şi E. Vasilescu) şi în 1930 « Leiba Zibal » (R: Al. Ştefănescu şi I. Brună) — cel din urmă neterminat. Este greu de vorbit despre scenografie în acea perioadă, în primul rînd fiindcă preocuparea pentru ea era aproape inexistentă şi în al doilea rînd fiindcă aceste filme erau turnate în condiţii precare, cu fonduri şi aparatură minime — chiar şi acelea obţinute prin colectă amicală — dar cu mult entuziasm din partea tuturor participanţilor care nu primeau nici un onorariu şi făceau film numai de dragul acestei nou-apărute şi fascinante arte. Decorurile erau naturale şi uşor de găsit iar costumele erau procurate fie de la teatre, fie aduse chiar de actori, fie haine obişnuite, ale vieţii zilnice. De pildă, unul din filmele de succes de atunci, « Maiorul Mura » (1928, scenariul: Jean Georgescu, R: Ion Timuş), a folosit uniforme de cavalerie ieşite din dotare cu 16 ani în urmă (dar încă existente în depozitele armatei), şi figuraţia întregului Regiment 9 Roşiori.

Abia « O noapte furtunoasă » (1943) — capodopera lui Jean Georgescu, căruia îi aparţinea atît scenariul cît şi regia şi consultarea ştiinţifică — aduce în prim plan scenografia, ca esenţială pentru recrearea atmosferei de epocă şi pentru introducerea atît a actorilor cît şi a publicului într-o perioadă de timp corectă. Schiţele de costume, făcute de graficianul Aurel Jiquidi, au fost corectate şi completate de însuşi Jean Georgescu, care era şi un excelent şi scrupulos documentarist, cum mi-a mărturisit şi am putut constata după materialul ce mi-a fost prezentat la o recentă întîlnire cu maestrul: parcursese presa anilor 1870 cu reclamele şi anunţurile ei, studiase albume de fotografii vechi, imagini din Bucureşti, tipuri umane, portrete ale unor personaje cunoscute (precum cel al cupletistului I. D. Ionescu, întrupat în film de Miluţă Gheorghiu care-i seamănă în chip surprinzător), uniforme şi modă. Pentru înţelegerea şi cufundarea într-o epocă trecută aceasta era esenţial. Uniforma de căpitan din gvardia civică a lui Jupîn Dumitrache (Alexandru Giugaru) este impecabil reconstituită; e purtată cu multă demnitate de cherestegiu pentru că era singurul său prilej de a îmbrăca uniforma militară după al cărui statut tînjeau pe atunci toţi civilii. Şorţul verde al lui Chiriac (Gheorghe Demetru) evoca perfect porecla de « burtă verde » dată tejghetarilor. Sub lustrul fals al spilcuielii lui Rică Venturiano (Radu Beligan) se putea simţi sărăcia modestului « scîrţa-scîrţa pe hîrtie » care-şi întreţinea cu eforturi mari singurul rînd de haine; ni-l putem imagina pe acest Akaki Akakievici autohton — dar cu tupeu şi locvacitate de gazetar şi strateg de cafenea, ceea ce îi lipsea celui gogolian — claustrat în cămăruţa-i cu chirie, atunci cînd îşi curăţa surtucul.

Figuraţiei, mişcării de fundal, i se acordă, de asemenea, o mare atenţie: costumele nu sînt expediate, apelîndu-se la amestecuri de recuzită veche, ci sînt rezolvate, fiecare în parte, cu minuţie şi pasiune, pentru a nu distona cu întregul. Nu este ignorat nici machiajul (ce aparţine soţilor Stuhr) care dădea chipuri specifice epocii şi caracteriza personajul. Favoriţii uriaşi, tip Franz Joseph, purtaţi de Alexandru Giugaru, îi dădea o mixtură de aspect feroce şi blînd, ca al unui bătrîn şi credincios cîine boxer. La fel de specifice tipului sînt mustăţile groase, ostăşeşti, ale lui Ipingescu (Iordănescu-Bruno), mustăcioara cuceritoare a lui Chiriac sau cea obraznică şi mereu mirată a lui Rică. Aceleaşi preocupări pentru veridicitate se constată şi în crearea decorului: interioare de mahala cu aglomerare de obiecte ce dorea să simuleze abundenţa caselor « bune » din centru; sau uimitoarea atenţie cu care e reconstituită scena de la Union, cu lămpile cu gaz aşezate pe marginea fosei orchestrei pentru a sluji ca reflectoare. Totuşi, din cauza filmărilor integrale în studio, scenografia (aparţinînd lui Ştefan Norris) nu reuşeşte să se rupă de cea teatrală, nu poate sparge cubul scenei pentru a sugera viaţa adevărată pe care o cere filmul şi nu concertează cu firescul jocului actorilor, atît de « ei înşişi » şi de potriviţi în rol încît e greu să-ţi imaginezi un alt Jupîn Dumitrache decît Alexandru Giugaru, un alt Rică decît Radu Beligan, o altă Ziţă decît Florica Demion sau altă Vetă decît Maria Maximilian şi chiar un alt I. D. Ionescu decît Miluţă Gheorghiu în apariţia sa episodică.

Aceeaşi scădere a scenografiei persistă aproape în toate montările pe peliculă ale repertoriului caragialian — « O scrisoare pierdută » (1954, R: Sică Alexandrescu, Victor Iliu) este chiar filmarea piesei ce se juca la Teatrul Naţional într-o neuitată şi inegalabilă distribuţie. Este de mirare cum nu au fost remarcate marile calităţi de mişcare pe care le ofereau momentele şi schiţele mai mult decît teatrul său, care era gîndit pentru evoluţie scenică, de interior. Alegerea s-a oprit mai totdeauna la bucăţile în exclusivitate statice, care nu puteau specula posibilităţile cinematice aduse de film — tocmai cele care revoluţionaseră arta spectacolului.

Singurul care animă imaginea şi cu alte secvenţe decît cele de interior este filmul « Telegrame » (1960, R: Gheorghe Naghi, Aurel Miheles). Amuzamentul abrevierilor şi comicul limbajului agramat al telegramelor dispare în scenariul lui Mircea Ştefănescu pentru a fi recompus şi a prinde viaţă în scene de stradă, cu agitaţia vieţii orăşelului de provincie şi cu personaje noi — măturătorul, flaşnetarul, bătăuşul electoral, cîrciumarul (chiar dacă unele deranjează prin tendenţiozitate, precum ţăranii ce clatină din cap, dezaprobator, sau zîmbesc ironic). De asemenea, jocul stîlpilor de telegraf, atît de sugestiv pentru transmiterea telegramelor, devine un leitmotiv unificator al întregului film. Decorurile se datoresc lui Liviu Popa iar costumele Hortensiei Georgescu — tandem ce a ajutat în mare măsură la succesul acestei montări. Nu la fel de reuşite au fost precedentele filme ale lui Gheorghe Naghi şi Aurel Miheles: « Două lozuri » (1957) şi « D'ale carnavalului » (1959), chiar dacă cel dintîi se bucura de scenariul lui Jean Georgescu, somitate în materie de Caragiale. Ambele sînt greşit plasate ca sezon, vara sau primăvara în loc de iarna (vremea carnavalurilor era după anul nou, continuîndu-se, uneori, pînă în februarie). Or, aici, carnavalul este plasat primăvara prin simpla inserţie în film şi a lui « Conu' Leonida faţă cu reacţiunea », ce-şi are acţiunea legată de lăsata secului. Staticul şi viziunea teatrală asupra spaţiului persistă în amîndouă, fiind chiar fastidioasă, deşi au avut scenografi diferiţi: Giulio Tincu şi, respectiv, Liviu Popa. Costumele ambelor pelicule, semnate de Ileana Oroveanu, prin heteroclitul şi combinaţia fără gust a acutramentului, sugerează mai degrabă folosirea unei recuzite deja existente sau improvizate ad hoc din piese disparate decît preocuparea pentru înveşmîntarea adecvată a personajelor şi crearea unor piese originale. Se pare că acest carnaval a fost luat in extenso pentru aceste filme!

Asemenea lucruri nu vor fi întîlnite în celelalte ecranizări ale lui Jean Georgescu — acest pionier al cinematografului românesc, care cumula regia, scenariul şi cunoştinţele de scenografie (ale cărui intervenţii şi amendamente aduse decorului şi costumelor erau capitale pentru acurateţea spectacolului). În cele trei scurt-metraje din 1952, « Arendaşul român », « Lanţul slăbiciunilor » şi « Vizita », este remarcabilă reconstituirea interioarelor de fin de siècle (scenografia e semnată de Ioana şi Nicolae Diaconescu), ca şi obişnuita atenţie pentru coafurile, mustăţile şi bărbile personajelor, ca definitorii pentru tipul respectiv. În « Mofturi 1900 » (1965) — bazat pe schiţele « Diplomaţie », « Amici », « O lacună », « Bubico » şi « C.F.R. » — se constată o înnoire în privinţa costumelor care, plasînd acţiunea la începutul secolului al XX-lea, ţin pasul cu epoca şi cu moda ei: se renunţă la tournuri pentru rochii mai lejere, la redingotele negre pentru sacouri colorate, la legăturile pe gît complicate pentru cravata « fourin hand », cu nodul gata făcut şi prinsă cu « zgîrci ». Există totuşi unele inadvertenţe şi dezacorduri, datorate probabil recuzitorilor sau asistenţilor scenografi care au scăpat mici amănunte legate de cromatică sau de portul unor anumite piese: vestele erau totdeauna atent acordate dominantei costumului şi nu distonau în culori electrice, eclatante; canotiera nu se purta decît la haine cu nuanţe deschise şi de materiale uşoare, nu cu texturi groase, de iarnă; la fel, papillonul (care de fapt se generalizează în ţinuta de dimineaţă, de stradă, abia prin anii '20) era suficient de preţios pentru a nu fi purtat cu o canotieră... Sînt făcute unele concesii şi în privinţa machiajului (care în « Noaptea furtunoasă » era ireproşabil, după cum s-a văzut) — mustăţile, cotleţii sau favoriţii sînt neverosimili, nepotriviţi fizionomiilor şi se simt lipiţi, scăzînd din realismul imaginii cu care ne obişnuise regizorul. Decorurile, datorate lui Filip Dumitriu şi Nicolae Teodoru, satisfac pe deplin această ecranizare care, nici ea, nu-şi propune să depăşească viziunea teatrală. Faţă de celelalte filme ale lui Jean Georgescu, unde totul convergea spre un spectacol Caragiale cît mai fidel epocii, aici scenografia trece pe un plan inferior primînd jocul actorilor (dar şi acesta, uneori, scăpat de sub mînă).

O altă încercare de « adaptare » după Caragiale a fost scurtmetrajul « Politică şi... delicatese » (1963, R: Haralambie Boroş, Scenografia: Marcel Bogos, Constantin Piliuţă), care însă nu s-a remarcat prin ceva deosebit nici regizoral nici scenografic, complăcîndu-se în aceleaşi clişee prestabilite.

Lucian Pintilie, care deja montase piesa « D'ale carnavalului » la teatrul Lucia Sturdza-Bulandra, a reluat-o într-un film ce actualmente este în stadiul de finisare. El remarcă mişcarea alertă a operei caragialiene şi o foloseşte la maximum. Exterioarele joacă un rol definitoriu căci în mahala lumea trăieşte şi acolo există o viaţă adevărată. Scenografia lui Paul Bortnovschi reuşeşte să evoce psihologia şi idealurile personajelor care populează decorurile. Sordidul mahalalei, plină de noroi, şi nimicnicia locuitorilor contrastează cu pavilionul central al Expoziţiei Naţionale din 1906, ce se străvede în depărtare, ca un vis dorit. Aceasta pentru a accentua contrastul dintre vulgaritatea generală şi fulguraţiile de lirism şi gingăşie ce se întîlnesc la tot pasul în vîrtejul petrecerii, concepută cu trei axe: delirul pasional, delirul politic şi delirul băşcăliei. Prin geamlîcul frizeriei lui Nae Girimea se ţine legătura cu lumea exterioară, cu vermiculaţia mahalalei. Izul de epocă este căutat şi prin ornamentele arhitecturale originale (fleuroane, cornişe, ecusoane, frontoane, stucaturi, recuperate de la demolarea Căii Moşilor), care au fost folosite la agrementarea decorurilor, pentru că fără un fond adecvat pe care să evolueze actorii este greu să se creeze iluzia realităţii. O serioasă documentaţie, după fotografii de epocă, a ajutat-o pe Doina Levinţa să-şi realizeze tipurile de mahalagii şi costumele specifice. Pentru culoarea locală s-a accedat chiar la unele măşti din carnavalul de sorginte ancestrală ce se ţine de lăsata secului la Brăneşti (personajele purtînd chiar şi în film numele de « brăneşteni »). Nu e vorba de măşti sofisticate ca cele ale teatrului ţărănesc de la sărbătorile iernii (cioplite în lemn şi cu auxilii de blană, fibre de cînepă, corn, boabe de fasole, tablă etc.) ci de unele foarte simple dar foarte expresive, din hîrtie pictată, sugerînd un chip feminin; la acesta se mai adaugă şi grăsimea insolită a mascaţilor care, pentru a preveni loviturile inerentelor bătăi ce se iscă la orice carnaval, se burduşesc, pe sub haine, cu perini.

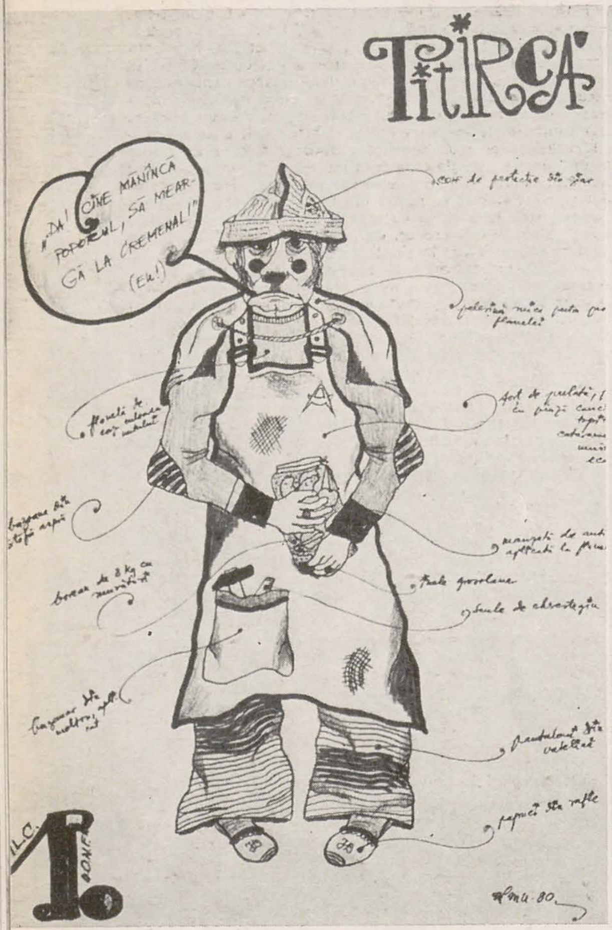
De la filmul de introspecţie la cel strict documentar, de la riguroasa preluare a textului şi a detaliilor regizorale date chiar de autor la completări şi interpretări ce denaturează în vodevil, apropierea de opera lui Ion Luca Caragiale şi preluarea ei de cea de-a şaptea artă a cunoscut o multitudine de căi şi aspecte, unde un rol definitoriu pentru pătrunderea în epocă şi, implicit, în lumea maestrului comediei româneşti, l-a jucat scenografia.

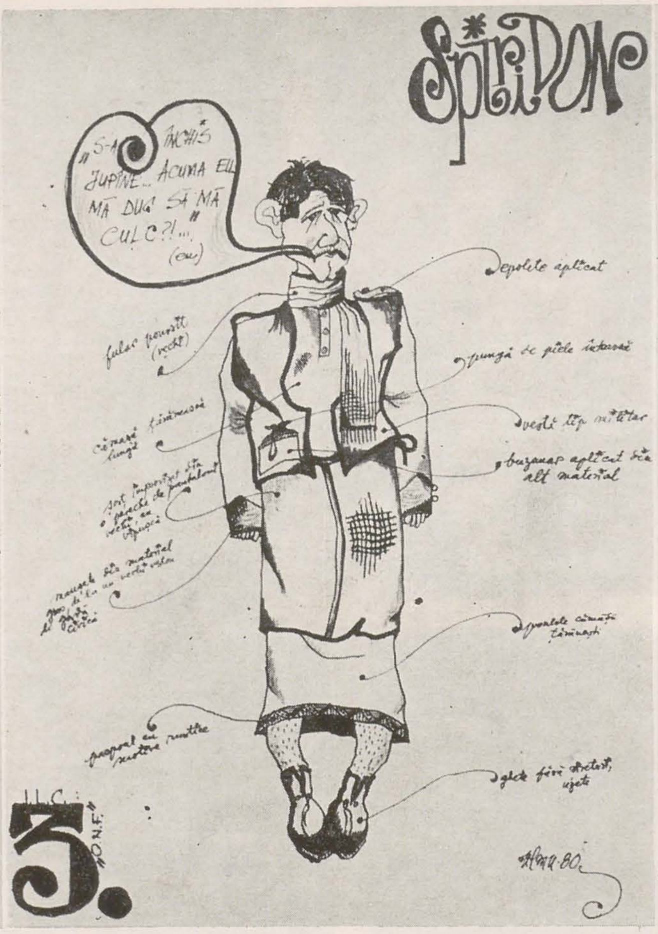
---

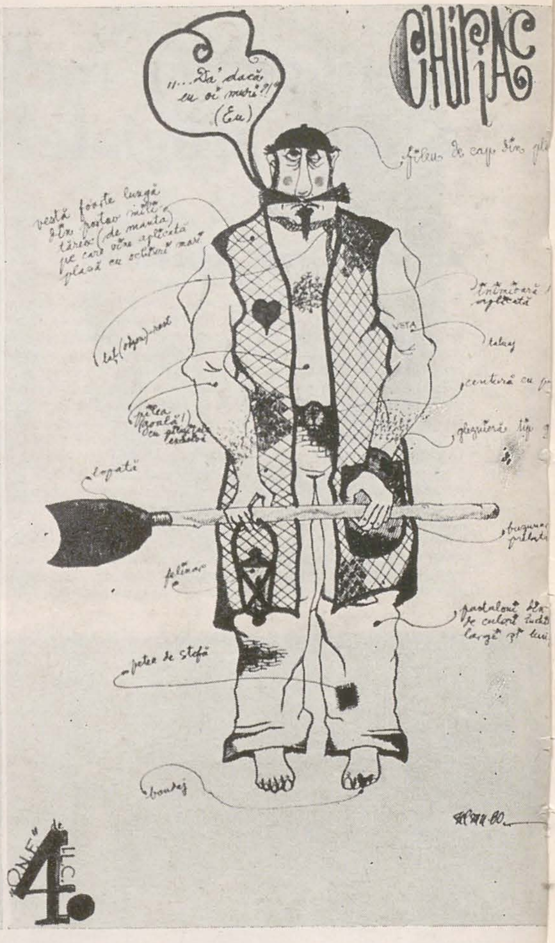
1. *Alexandru Giugaru (Jupîn Dumitrache) şi Iordănescu-Bruno (Nae Ipingescu) intervievaţi în timpul turnării filmului « O noapte furtunoasă » (1943) de Anişoara Odeanu şi caricaturistul Silvan (fotografie inedită, col. part.)*

2. *« O noapte furtunoasă », 1943, regia Jean Georgescu: scena de la grădina Union*

https://biblioteca-digitala.ro







p. 30

1—3. *Bogdan Ulmu: Schițe de costum pentru « O noapte furtunoasă » de I. L. Caragiale*

4. *« O noapte furtunoasă », 1943: figurație la scena cu ieșirea de la Union*

p. 31

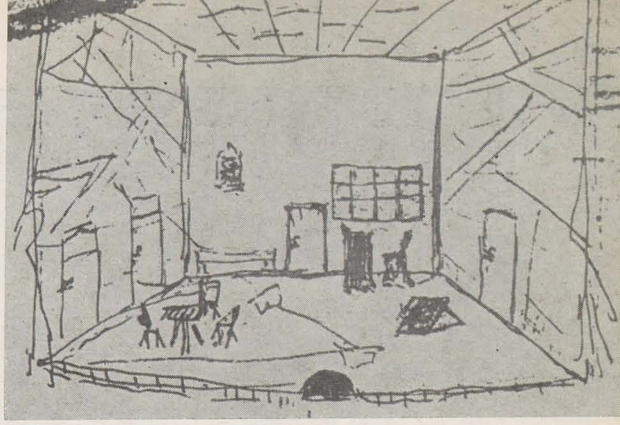
1. *I. L. Caragiale: Schiță autografă pentru « Năpasta », 1890*

2. *« D'ale carnavalului », Teatrul Național, București, 1932*

3. *Mihai Tofan: Schiță de decor pentru « O scrisoare pierdută », Teatrul Național, 1979*

https://biblioteca-digitala.ro

viziuni scenografice în istoria spectacolului caragialean



ion cazaban

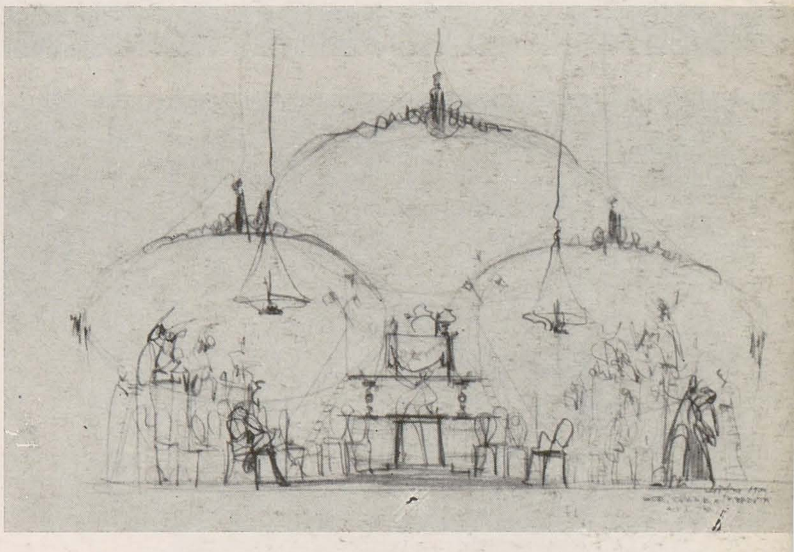
La premiera de debut a lui Caragiale, *O noapte furtunoasă* (1879), scandalul — care îl va face pe Ion Ghica, directorul Naționalului bucureștean, să intervină, modificînd textul piesei, apoi oprind seria spectacolelor — este stîrnit nu numai de relațiile imorale ale personajelor, dar și de decorul celui de-al doilea act (tablou în versiunea tipărită din *Convorbiri literare*). Într-o « odaie de mahala în catul de sus al casei lui jupîn Dumitrache », autorul menționa: « mobile de lemn și paie. La dreapta, în planul din urmă, un pat acoperit cu velință [. . .] Înaintea patului o masă cu un scaun. În fund, rezemată de fereastră, o pușcă de gardist cu spangă atîrnată lîngă ea ». Oricît ar fi fost plasat spre dreapta, deci descoperit ceva mai tîrziu de privirea spectatorului, oricît ar fi fost așezat spre fundul scenei și mascat oarecum de masă, patul vizibil înfierbîntă imaginația, este probă de ațîțătoare materialitate a « adulteriului » și a terfelirii « onoarei de familist ». Reacția publicului și a criticii la debutul lui Caragiale ca dramaturg se poate spune că a fost determinată și de unele aspecte scenografice. Prin alăturarea puștii « de gardist », prezența patului devine chiar explozivă ! Montajul elementelor de decor, păstrate permanent în cadrul scenei, capătă o elocvență insuportabilă pe atunci [1].

La premieră, piesa a avut — cum se știe — un prim act, un « exterior », la care autorul a renunțat mai tîrziu [2]. De la început, se petrecea — își amintesc unii — o întîmplare spectaculoasă, un incendiu, la cherestegeria lui Dumitrache, dînd prilejul lui Rică Venturiano — venit să consemneze sinistrul pentru gazetă — ca s-o întîlnească pe Zița. Versiunea tipărită, în care se află « exteriorul » menționat, nu conține însă aceste momente de anecdotă; indicațiile de decor sînt puțin lămuritoare pentru ceea ce a fost, poate, pe scenă. Din indicațiile lui Caragiale pentru acest prim tablou al versiunii tipărite (*Convorbiri literare* nr. 7—8, 1879), apare intenția unei precise localizări într-o notorie mahala bucureșteană: « Scena înfățișează o răspîntie din dealul Spirii, din strada Marcu Aureliu în strada Catilina ». Autorul marchează, impunătoare de pe acum, afacerea negustorească înfiripată pe un teren mărginaș, rămas parțial nefolosit și buruienit: « la dreapta un loc viran, în fundul căruia se vede magazia cea mare de cherestegerie a lui jupîn Dumitrache ». Descrierea dramaturgului umple scena cu elemente localizatoare, concrete sau figurate în decor pictat, enumerate cu o anumită savoare a numirii materialelor și obiectelor: « blăni, grinzi, scînduri, tinichele, șițe, lațe, araci, și toate articolele atingătoare de această ramură a comerțului național ». . . Este dorit un exterior cu cuprindere largă, un spațiu înconjurător prielnic parcă unor întîmplări spectaculoase, pretinzînd o figurație numeroasă, introdusă din diferite direcții: « în stînga case înșirate; în planul din urmă, casa cu două etaje in meremetiseală a lui jupîn Dumitrache. În fund trece ulița Catilina, în care răspunde cherestegeria; se vede la o parte cantorul și prăvălia lui jupîn Dumitrache, iar la cealaltă, o poartă mare cu uluci deschisă de perete, care duce în curtea magaziei ».

Despre scenografia premierelor pieselor lui Caragiale, și mai ales a reprezentațiilor date, aproape în fiecare vară, prin grădinile capitalei și ale altor orașe de provincie, documentația scrisă sau iconografică este ca și inexistentă. Bineînțeles, această scenografie poate fi presupusă ca destul de fidelă îndrumărilor de text, cu atît mai mult cu cît, pentru premiere, dramaturgul era îndreptățit s-o stabilească împreună cu pictorul decorator (Gaetano Labo, o vreme, apoi Romeo Girolamo). Iar Caragiale a supervizat regizoral montarea pieselor sale. De asemenea, sînt cunoscute condițiile scenotehnice și procedeele întrebuințate în epocă, așa că piesele lui Caragiale au fost reprezentate, desigur, la început în decorul obișnuit, alcătuit dintr-un fundal sau cadru pictat și plantația necesară de mobilier și recuzită. O fotografie de la sfîrșitul anilor '80 îl înfățișează pe actorul Ștefan Iulian — Ipingescu așezat picior peste picior, pe un trunchi de copac, lîngă un fragment de gard de cărămidă. Este o fotografie din vremea cînd primul tablou se petrecea în exterior și deși în text se află indicată o laviță, multe se schimbau pe scenă, nu concordau cu decorul cerut, acesta fiind improvizat, pentru rarele reprezentații, cu ce se găsea mai potrivit în magazia teatrului. Premiera comediei într-un act *Conu Leonida față cu reacțiunea*, din vara anului 1880, este datorată « trupei de comedii române », angajată temporar la grădina Rașca și a fost probabil jucată într-un decor improvizat din ceea ce « tinerii artiști asociați » reușiseră să împrumute de la Teatrul Național. Despre cadrul scenografic în care s-a reprezentat prima oară *O scrisoare pierdută* (1884) vorbește doar un deviz, păstrat la Arhivele Statului, semnat de șeful mașinist italian al teatrului, Isidoro Stoffa, prin care se cere aprobarea cumpărării de « materialu trebuincios pentru un grilaș de făcut nou » și anume « schenduri cîte 4 franc bucata » și « schenduri cîte 1 franc bucata », cu mențiunea că lucrarea este urgentă. Atît. În ce privește farsa *D-ale carnavalului* (1885) la « căderea » ei se pare că au contribuit și imperfecțiuni artistice reale, provocate de inaugurarea iluminatului electric chiar în seara premierei. După decenii, regizorul Paul Gusty relata că « repetițiile se făcuseră la lumina gazului aerian pe cînd lumina electrică a pretins un nou fel de punere în scenă, o altă grupare a personajelor, folosirea unei suprafețe mai mari a scenei, o altă grimă a actorilor și chiar o schimbare a felului de joc » [3]. De la *Năpasta* (1890) s-a păstrat o schiță de decor, făcută însă de dramaturg, marcînd în cutia scenei, fereastra, intrarea la pivniță, cîteva scaune, o icoană — o schiță care sugerează lemnul pereților și tavanului, material de utilizat sau de înfățișat pictural. La Teatrul Lyric, « Asociațiunea dramatică a tinerilor absolvenți ai Conservatorului » prezintă *O noapte furtunoasă* în toamna anului 1894, într-un decor încropit, fără nici o ambiție de autenticitate, neputînd trezi « iluzia » mult prețuită. I. C. Bacalbașa îl consideră total neconform cu mediul de viață al personajelor: acțiunea « se petrece la mahala într-o cameră văruită și foarte modest mobilată », iar publicul a urmărit-o într-un « salon tapetat cu mătase și cu toată lemnăria sculptată [. . .] nu era mare lucru să se fi făcut un fundal potrivit cerințelor piesei » [4], adică pictat cu grija necesară pentru exactitatea cadrului de joc. Spre sfîrșitul secolului sînt semnalate adesea în presă unele aspecte deficitare ale montării spectacolelor, îndeosebi privind realizarea decorurilor și costumelor. Prin hotărîrile luate la Teatrul Național din București, se încearcă o schimbare a situației: « îmbrăcămintea, mobilierul și decorurile vor fi, cît mai cu putință, apropiate timpului, locului și împrejurărilor în care se desfășoară acțiunea dramatică » [5]. Se dorește nu numai asigurarea iluziei scenice, dar și a unei ambianțe adecvate stilului interpretativ al tinerelor talente actoricești care se afirmaseră în ultimele stagiuni. Cu toate înnoirile preconizate, în stagiunea 1905—1906, decorul la *O scrisoare pierdută* nu va fi încă satisfăcător, « salonașul prefectului în primul act abia permitea personajelor în chestiune să se miște » [6]. Peste cîteva stagiuni, însă, în regia lui Paul Gusty, aspectul decorului denotă o altă preocupare atît pentru plastica sa iluzionistă, cît și pentru posibilitățile oferite creațiilor actoricești de a se decupa, de a se reliefa sau de a se integra, cursiv, în momente de joc colectiv. O fotografie a fixat petrecerea finală, a victoriei electorale, sub copacii rămuroși din grădina lui Trahanache; în dreapta, se vede casa boierească, iar pe fundalul pictat, ceva din panorama orășelului de munte. Tot pe atunci, *O noapte furtunoasă* este reluată într-o montare de autenticitate psihologică și pitoresc, căutînd să materializeze, cu prisos de obiecte și recuzită, atmosfera și gustul mahalalei de altădată. Ceva din ambianța sa scenografică — perpetuată în diverse spectacole — descrie, fără îndoială, actorul Ioan Livescu, cînd evocă « salonașul de mahala cu mobila medalion, acoperită cu împletituri de igliță, cu covorașul în perete înfățișînd obișnuitul turc trăgînd din narghilea cu cadîna lîngă el, și un barometru, obiect de artă, cu balconașul de carton poleit în care iese un băiețel cînd plouă și o fetiță cînd este vreme frumoasă » [7]. . .

Cronicarii perioadei interbelice consideră că teatrul lui Caragiale poate trezi un interes statornic dacă regizorii și actorii săi vor înțelege să releve esența general-umană a personajelor, fondul lor etern. Soluția scenică preconizată nu-i aceea a unei « actualizări » de suprafață. « Actualitatea e cadrul — afirmă Liviu Rebreanu — miezul e înrudit cu veșnicia » [8]. Cel puțin în primii ani ai noii perioade, nimeni nu va propune o montare abstractizată, dimpotrivă, realizarea unui cadru evocator, concret-istoric. Sugestia scenică — apreciată acum — este sinonimă cu evocarea, cînd sînt reprezentate comediile lui Caragiale. O ambianță care nu caracterizează poziția socială și mentalitatea personajelor este semnalată într-o montare clujeană a *Nopții furtunoase*: « Un decor care nu avea nimic comun cu interiorul unei case mărginașe din București: nici o notă strigătoare în culoarea și aranjarea mobilelor; totul șters dar armonizat ca în camera unui om de mijloc, dar cu gust » [9].

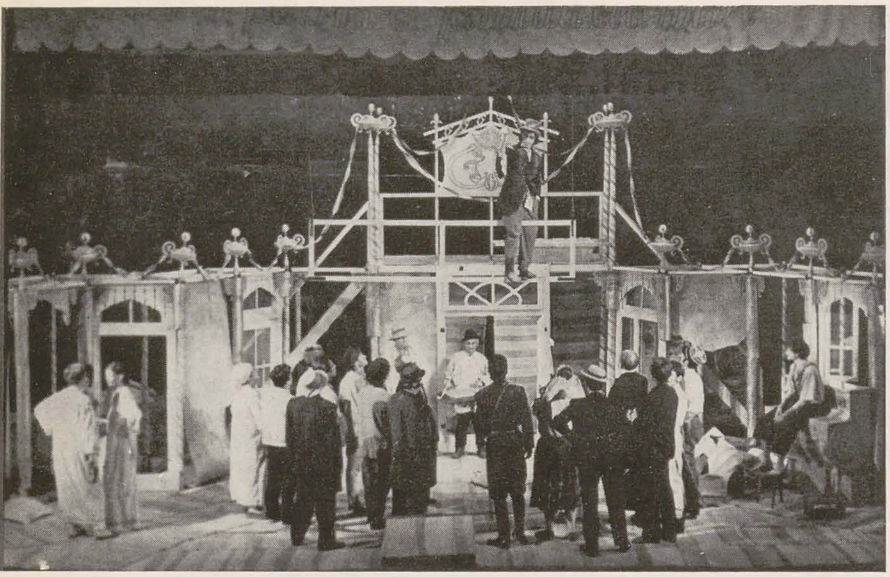
Reluarea scenică a pieselor lui Caragiale este anunțată, uneori, cu mențiunea că se va face în costume de epocă, și, frecvent, în « decoruri noi », inspirate de orașul în care este presupusă acțiunea. Așa s-a procedat și în septembrie 1922 cu *O scrisoare pierdută* la Naționalul bucureștean. Dar, din cronici, reiese că decorul era « lipsit de pitorescul caracteristic epocii, mai ales în orășelul de provincie în care se petrece acțiunea și unde personal — declara Ion Minulescu [10] — am avut ocazia să găsesc interioare care să sugereze epoca lui Caragiale mai repede decît montarea de la Teatrul Național ». Iar Liviu Rebreanu regreta absența inscripțiilor pitorești, indicate de autor pentru sala primăriei (tapetată, ca și salonul lui Tipătescu, obținîndu-se astfel o ciudată continuitate vizuală). Deasupra ușilor plasate spre rampă, acum stă scris, vizibil, « Născuți » și « Morți », inscripții administrative nou introduse, putînd pune totuși evenimentele disputei politice într-o perspectivă sarcastică.

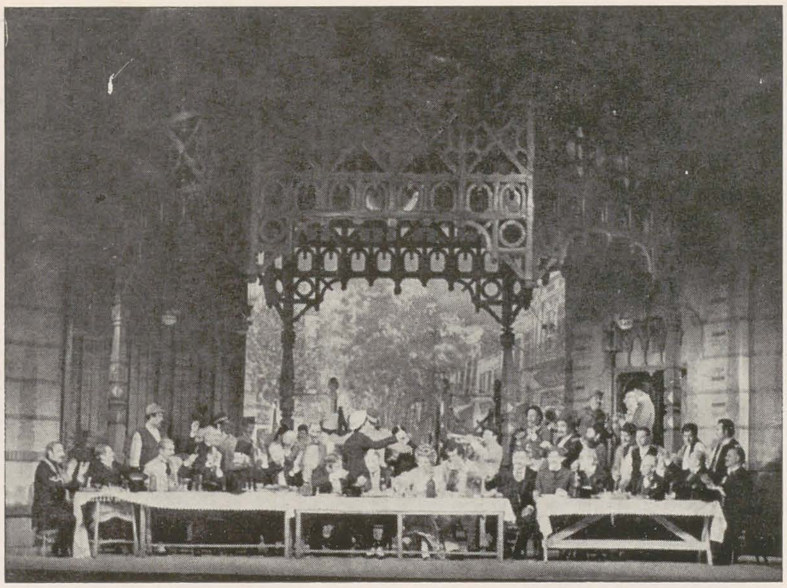


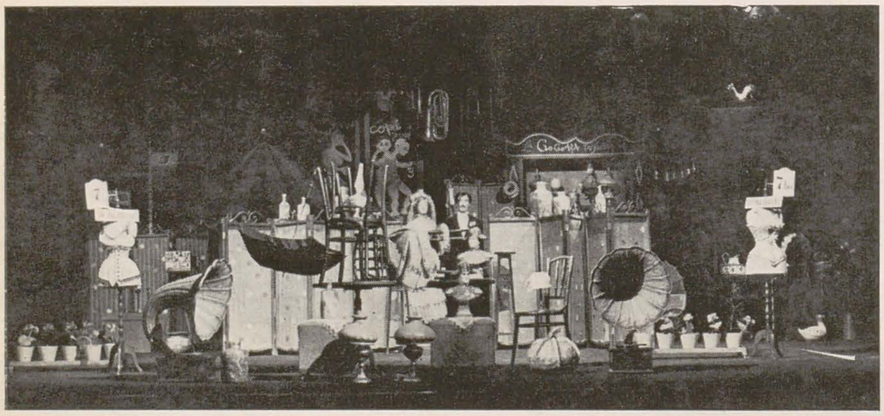
Evocarea dorită este condiționată de detaliul scenografic, de obiecte căutate cu nesaț, reținute pentru ceea ce spun ele în acord cu viața personajelor: « decorul cu sumedenia de amănunte, bibiluri, cu abajurul împopoțonat, e în gustul Ziței și al Veței, e cadrul adevărat al comediei » [11]. Este apreciată « știința amănuntului » care dovedește un activ « simț al observației », dar numai atunci cînd este însoțită de « puterea de construcție », avînd, ca finalitate, atmosfera spectacolului care « învăluie și seduce ». Prin anii '30, montînd *D-ale carnavalului*, regizorul Vasile Enescu vrea decoruri « reconstituite după imagini de epocă » [12]. Frizeria lui Girimea — cu scaunele și oglinzile vechi, cu colivia atîrnată deasupra ușii și litografia « Scara vieții » așezată la vedere, cu lampa de gaz manevrabilă cu scripet la tavan — este o ambianță scenografică datorată lui Traian Cornescu (prețuită, peste cîteva decenii, de Liviu Ciulei și Giulio Tincu, în vremea cînd se documentau pentru realizarea decorurilor piesei, la Teatrul « Bulandra », 1966).

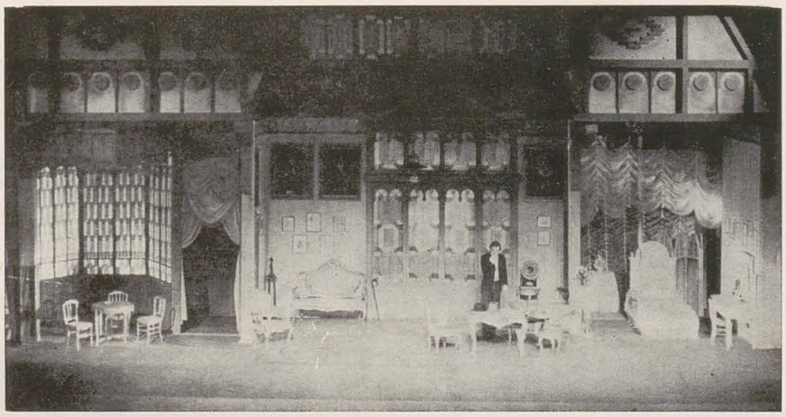
La *O scrisoare pierdută*, scenograful ieșean Theodor Kiriacoff

https://biblioteca-digitala.ro









https://biblioteca-digitala.ro

1. « O noapte furtunoasă », Teatrul Național Tirgu Mureș, 1972, scenografia Dan Jitianu; 2. « O scrisoare pierdută », Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, 1972, scenografia Liviu Ciulei; 3. « Schițe », Teatrul Mic, 1965, scenografia Adriana Leonescu; 4. « O scrisoare pierdută », Teatrul Național, Craiova, 1974, scenografia Vasile Buz; 5. « O scrisoare pierdută ». Teatrul Național, București, 1913

se servește și el de fotografii ale « localității unde se crede că s-a petrecut acțiunea » [13]. Ca director al Naționalului bucureștean, Camil Petrescu intenționează însă să împrospăteze reprezentarea scenică a comediei caragialiene, scop în care intervine cu schimbări de distribuție, dar și de decor, pentru ca și acesta « să joace, să participe la determinarea epocii și a personajelor » [14].

În spectacolele lui Sică Alexandrescu — care se apropie de comediile lui Caragiale — ambianța este tratată cu umor remarcabil. În *D-ale carnavalului* (1927) nu urmărește o autenticitate în sine, cum nu va face peste un deceniu cînd montează *O noapte furtunoasă*. Declarațiile sale din presă amintesc, după obicei, că « atmosfera epocii », « culoarea specifică » au fost obținute cu prețul multor investigații în vechile case din cartierele mărginașe ale capitalei. Tapetul cu flori, draperia cu păsărele de la fereastră, statueta de ghips a lui Napoleon, obiectele alese, ca și combinațiile cromatice, demonstrează gustul personajelor, dar decorul nu este unul plat reconstitutiv, ci în el se distinge zîmbetul amuzat al creatorilor săi.

Umorul detaliilor pitorești se regăsește în cele cîteva montări ale farsei *D-ale carnavalului*, altfel dozat și utilizat în imagini scenice de diferit stil regizoral, aparținînd lui Maican (scenograf Th. Kiriakoff, 1930), lui Sandu Eliad (1926) sau Victor Ion Popa (1940) care-și fac singuri decorurile. Spectacolul lui V. I. Popa are, în toate, pitorescul istoric mult atenuat vrînd să sugereze, ca tratare, o commedia dell'arte autohtonă. Soare Z. Soare o însceneaază și el, dar preferă o « modernizare » superficială în care piesa este folosită ca pretext de mare montare. În decorul lui Traian Cornescu ambianța știută se transformă, devine imaginea unei civilizații moderne, fastuoase: frizeria lui Girimea apare ca un salon luxos, dotat cu aparate electrice, iar sala de bal strălucește, împodobită cu lampioane colorate și flori. Ion Marin Sadoveanu va atrage atenția: « *D-ale carnavalului* e departe de a fi o noapte de carnaval venețian » [15].

Existența teatrală contemporană a comediilor lui Caragiale începe decisiv cu suita de montări realizate de Sică Alexandrescu în anii 1948—1952. Un rol important, explicativ, i se dăduse scenografiei care, prin elementele sale, aducea lămuriri perfect integrate artistic, uneori subtile, despre starea și mentalitatea personajelor, chiar și despre biografia lor nevăzută [16]. După cum arată însuși regizorul, în montările sale, decorul indică locul în ierarhia socială și « starea materială »: dacă în *O scrisoare pierdută* căutase să ilustreze protipendada burghezo-moșierească, în cazul familiei lui jupîn Dumitrache vrea « să ilustreze în mod cît mai sugestiv [. . .] noțiunea de mahala » [17] Despre originea socială, situația prezentă, ca și despre preferințele personajelor atestă decorul « atît prin caracterul heteroclit al mobilierului, cît și prin aspectul greoi al aranjamentului acestui mobilier » [18]. Este un decor încărcat, îmbîcsit, cu mai puțină recuzită întrebuințată de actori și cu multe obiecte decorative, evocatoare, în care se regăsesc, într-o nouă plantație, statueta de ghips a lui Napoleon și covorul cu « scenă turcească » din montări anterioare. În caietele de regie, Sică Alexandrescu menționează, încă o dată, preocuparea sa pentru expresivitatea decorurilor și costumelor, întemeiată pe o multilaterală documentare, înainte de toate pe cunoașterea întregii opere a lui Caragiale, sursă bogată în completări și concretizări vizuale, utile autenticității și tonalității adecvate spectacolului.

Mai ales spectacolul său *O scrisoare pierdută* va fi reprezentat îndelung, peste două decenii, timp în care se constată unele schimbări de decor, motivate de exigențele proprii unor momente teatrale distincte: copacii grădinii din ultimul act, traforați stilizat la premiera din 1948, sînt înlocuiți cu alții avînd trunchiul și frunzele lucrate minuțios, cît mai « natural », la festivitățile din 1952. Peste cîteva stagiuni apar înnoiri în mobilier și recuzită, dar ce este mai relevant, o plantație mai puțin aglomerată care oferă un spațiu larg de joc.

Începînd din anii 1955—56, momentul « reteatralizării » a susținut programatic părăsirea soluțiilor naturaliste și orientarea deliberată către un teatru de stilizare și sugerare, de « esențializare ». Reprezentativă pentru spectacologia caragialiană din acest moment este montarea lui Radu Stanca *O scrisoare pierdută* (Sibiu 1960). A surprins prin decorul și costumele realizate în alb-negru de Olga Muțiu, o esențializare grafică prelungită în jocul caricaturizant al actorilor (caricatura aparține graficii, remarca scenografa). Dinamica spectacolului era dominată de o evidentă tehnicitate (alunecările și desele răsuciri ale turnantei, insistența reflectoarelor), tehnicitate care nu era străină de tendința « modernizării » acțiunii scenice. Se distinge preocuparea regizorală pentru dispunerea personajelor în spațiu (aduse pe turnantă, vizibile simultan prin pereții transparenți de tul, luminate de reflectoare în diferite planuri), pentru raporturi spațiale cu funcție dramatică. Sub semnul aceleiași « reteatralizări », regizorul Valeriu Moisescu va realiza primele sale montări cu *D-ale carnavalului*, în teatre diferite, montări cu deosebiri de optică sau de manieră interpretativă. Procedeul adoptat este cel al unei hiperbolizări comice. Scopul regizoral este « reflectarea unei lumi prin alta », a mahalalei care imită cu fervoare existența, fascinantă pentru ea, a înaltei societăți. Acționînd într-o mecanică imitare, ea « se apropie de lumea marionetelor ». Poate nu întîmplător, în aceste prime montări (Galați, 1957; Oradea, 1959; Ploiești, 1962) Valeriu Moisescu colaborează cu un scenograf de la Teatrul de păpuși, Ștefan Hablinski. Cu mici diferențe decorurile sale combină autenticul și stilizarea caricaturală, în culori vii: interiorul de frizerie, tapetat amuzant cu semnele breslei, conține mobilierul necesar și recuzita obișnuită, inclusiv sobița de tuci cu ceainic deasupra, lampa de gaz cu abajur de porțelan. Celălalt interior, al sălii de bal, este redus la cîteva mese, la cîteva panouri și elemente indicatoare. Dincolo de pereții ambelor interioare, un unic fundal reprezintă grafic strada (case cu un cat, copaci, felinare, o trăsură). Sub semnul teatralizării, de asemenea, tot în regia lui Valeriu Moisescu, se înscrie, într-un sistem complex de interrelații dramaturgice, memorabila scenografie a Adrianei Leonescu (decor și costume) pentru spectacolul cu « Schițe » de Caragiale și « Cîntăreața cheală » de Eugen Ionescu (Teatrul Mic, 1965).

În seria montărilor cu *D-ale carnavalului*, memorabilul spectacol al lui Lucian Pintilie, din 1966, este realizat într-un moment ulterior, caracterizat prin critica stilizărilor manieriste și « redescoperirea concretului ». Scenografia lui Liviu Ciulei și Giulio Tincu materializează mediul ambiant, întreaga acțiune evocă o existență efectivă, cu mentalități, ocupații, obișnuințe zilnice, apucături « mai mult sau mai puțin oneste ». Frizeria — cu mobilele și obiectele amestecate, uzate, înghesuite — are aspect sordid, la fel și sala localului de bal, aproape goală, unde un paravan acoperă ușile toaletei publice. De la deschiderea spațială a fiecărui decor pînă la godinul cu burlan lung, frînghia cu rufe din prăvălia lui Girimea, sau zugrăveala pereților, serpentinele de hîrtie colorată, mesele și scaunele vopsite urît din local — totul se dovedește gîndit funcțional. Podeaua în pantă profilează personajele, le raportează pregnant, le influențează mișcarea. Pintilie releva mediocritatea unui mediu social, vizibilă deopotrivă în petreceri sărmane, în porniri violente, în deznădejdi atroce. Pe scena în pantă, impulsuri, stări, relații umane se manifestau cu o maximă senzorialitate.

A urmat o nouă montare a lui Valeriu Moisescu (Craiova, 1969) în care comicul capătă altă înfățișare și altă rezonanță, publicul asistă la veselia fadă, căznită, gîfîită a unei « lumi de coșmar ». Cu resorturile convenției teatrale transparente, decorurile lui Vasile Roman aduc recuzita unui carnaval soios și ratat. Într-o ultimă variantă scenică (Galați, 1972), Moisescu va relua « goana măștilor » într-o urmărire înfierbîntată, meridională, cu încăierări bufone, pe scenă cît și în sală. În decorul lui V. Crețulescu, pe lîngă elementele consacrate, semne ale pitorescului (rogojinile, soba de tuci, frînghia de rufe, lampa de gaz, ceainicul), apar manechine în poză rigidă, contrastînd cu dezlănțuirea personajelor (acestea dovedindu-se însă și ele niște fantome în acțiune).

Pentru Liviu Ciulei, « situația de viață » în care se confruntă personajele comediei *O scrisoare pierdută* (1972) primește un înțeles precis, cu noi fațete descoperite metodic, printr-o analiză pătrunzătoare a determinărilor ei. « Punerea în spațiu » — care este scenografia pentru Liviu Ciulei — s-a soldat în consecință cu construirea unui edificiu bogat în referințe concrete, în sugestii de ordin socio-cultural, dar și cu valențe simbolice [19]. Spre deosebire de montările anterioare, la Teatrul Bulandra adunarea electorală se desfășura într-un cadru fix, cu o arhitectură evident semnificantă: pe mai multe planuri, cu scări laterale dispuse simetric, reunind, dar și stratificînd participanții, cu o rigoare ce vizualiza în spațiu un sistem social, poziții, compartimente, ierarhii, traiectorii posibile. Numai la masa finală se petrecea o revărsare gălăgioasă în afara cadrului circular fix, spre rampă, animație aparent « populară », pentru că, așezate în prim plan, la cheful victoriei electorale, sînt aceleași figuri politice care au manevrat din culise alegerile.

După ce în anii interbelici nici o montare a dramei *Năpasta* nu este menționabilă, în contemporaneitate, două trebuie neîndoielnic reamintite: cea de la Naționalul bucureștean, pentru interpretarea sa (1959) și cea de la studioul Teatrului Giulești (1974), pentru întreaga sa realizare. Ultima, în regia lui Alexa Visarion și scenografia lui Vittorio Holtier, utilizează un redus spațiu de joc care constrînge personajele la o apropiere silnică, insuportabilă, explozivă. În același timp, spectacolul se desfășoară la mică distanță de public, într-o aspră comuniune. Remarcabil conceput ca evoluție în spațiu, distanțele dintre personaje sînt stabilite riguros, parcurgerea lor se face dezlănțuit și declanșează confruntări violente. Decorul corespunde întru totul intențiilor regizorale: realizarea unei imagini scenice « sărace », dar de o senzorialitate continuu frapantă. Puținele elemente — cele două bănci așezate de o parte și de alta a unei mese lungi, polifuncționale — sînt din lemn dat la rindea. Fundalul de pînză prinde lumina, ori se șterge, se anulează, se cufundă în întuneric. Simplitatea elementară a materialelor degajă spectacolul de orice surplus ilustrativ, îi dă o anume puritate imediat resimțită. Iar printre aceste materiale — lemnul, pînza, blănurile, pămîntul ars al ulcioarelor, ceara luminărilor — scînteiază metalic tăișurile: cuțitul, securea . . . Este elaborată metafora spațială și materială a situației tragice. Dincolo de motivele preluate inerent din spectacolele memorabile ale lui Sică Alexandrescu, Lucian Pintilie, Liviu Ciulei dar dezvoltate scenic într-o manieră proprie, dincolo de excese, incongruențe stilistice și neîmpliniri, montările ultimelor promoții de regizori au însemnat, nu o dată, contribuții exegetice și spectacologice incitante.

Predominantă este viziunea unui univers caragialean multiform, dar organic, de o unitate esențială. Viziunea integratoare a regiei tinere are ca leit-motiv monstruozitatea fundamentală a acestui univers, iar scenografii îi caută și (deseori) îi găsesc rezolvări vizuale elocvente.

Pentru *O scrisoare pierdută* (Teatrul Național, Craiova, 1974), Vasile Buz gîndește și mobilează un spațiu scenografic vast, compartimentat (la vedere fiind dormitorul lui Tipătescu în care pătrunde nu numai Zoe, dar și Trahanache căutînd prudent) — un spațiu vast în contrast cu acțiunea personajelor care sugera, mai ales, intimitatea tuturor în abjecție. Ideea « fripturismului » politic — materializată de Ciulei în masa cu mititei din final — nu rămîne fără ecou la regizorul craiovean Mircea Cornișteanu: adunarea electorală este mutată într-un restaurant și dezvoltată grotesc cu mijloace proprii locului. Oratorii sînt plasați pe podiumul orchestrei, în preajma instrumentelor muzicale ce vor răsuna lovite în timpul discursului, sau vor acompania, ca la bîlci, cearta dintre Farfuridi și Cațavencu, închipuită cu mișcări de dans comic. Tot printr-o modificare a indicațiilor din text, procedează regizoarea Anca Ovanez și scenograful George Dorosenco (Teatrul Național Iaș 1975): întreaga acțiune este plasată în biroul principal al prefecturii, loc al sforăriilor de culise și al confruntărilor politice, inclusiv al reuniunii electorale, ținută în cerc retrîns, doar cu participarea grupurilor interesate. În decorul lui Traian Nițescu (Tg. Mureș 1982) evenimentul politic, alegerile, domină spațiul de manifestare al personajelor — spațiu cu mobilier puțin, util, dispus central, înconjurat, « ambalat », parcă, de zecile de afișe electorale care obturează perspectiva spre peisajul de fundal.

În spectacolul lui N. Scarlat, *O noapte furtunoasă* (Teatrul Național, Tg. Mureș 1972), imaginea imposturii ia noi aspecte și dezvoltări. Caracterizat ca mediu de viață, spațiul casnic se transfigurează, decorul lui Dan Jitianu se dovedește pînă la urmă o metaforă grotescă a « bîlciului » social și moral. În final, vecinii lui Dumitrache, un grup de nuntași în trecere, atrași de strigăte, intră nestînjeniți în casă, o cotropesc și o scotocesc cu violență, pereții de hîrtie cedează, rămînînd doar stîlpii sugestiv colorați, aluzie directă la stîlpii și fațada unui circ de bîlci. Urcat acrobatic undeva sus, Venturiano vorbește mahalagiilor adunați. Regizorul Alexa Visarion va considera piesa o « farsă existențială » (Teatrul Giulești 1979). Faptul că locuința lui jupîn Dumitrache se află în plină « meremetiseală » dă posibilitatea scenografei Daniela Codarcea de a accentua sentimentul depresiv printr-un spațiu răvășit, murdar, « pustiu și pustiit », de o precisă tonalitate și totodată organizat funcțional pentru jocul actorilor.

Mai mult decît în trecut, viziunile scenografice contemporane nu pot fi apreciate la valoarea lor reală decît ca implicate în materializarea vizuală a unor idei și teme regizorale care definesc însăși evoluția inerentă a spectacologiei caragialiene.

Tratat descriptiv abundent, cu amănunte pitorești de « atmosferă », sau, dimpotrivă, epurat, lapidar, stilizat caricatural, iar mai apoi, printr-o reacție contrară, tinzînd spre autenticitatea conferită de concretul expresiv al obiectelor și materialelor, spațiul scenografic intenționează să corespundă nu numai necesităților de reprezentare a anecdotei dramatice dar să dea posibilitatea unor caracterizări frapante și corelări semnificative, de o remarcabilă complexitate și noutate uneori, a interpretărilor variate ca stil și a momentelor actoricești.

Etalînd demonstrativ pe orizontală, într-un singur plan, sau compunînd etajat și ramificat, pe mai multe planuri, spațiul scenografic își propune cu precădere să susțină și să fixeze (simbolic, cîteodată, ca la Liviu Ciulei) imaginea lumii caragialești, a orizontului său de viață, a relațiilor sale morale. Printr-o deschidere cuprinzătoare și o compartimentare abilă a spațiului, acțiunile personajelor sînt simultan și revelator înfățișate (Olga Muțiu, Vasile Buz). Spațiul scenografic permite vizualizarea unor momente aflate altădată în culisele acțiunii scenice (T. Th. Ciupe), iar prin anumite elemente de mobilier și recuzită contribuie la stabilirea unor conexiuni utile între diferitele comedii și la caracterizarea universului conținut ca un tot organic (V. Buz). Prin compoziție spațială și arhitectonică, prin cromatică și lumină, prin obiecte, se precizează o situație de viață caracterizată prin alienare (Adriana Leonescu), atmosferă sufocantă (Eva Györffy), de pîndă și urzeală amenințătoare (Paul Bortnovschi), se urmărește o stare emoțională dominantă (Daniela Codarcea). Metaforele vizuale sînt concludente în același sens: manechinele care pun în evidență o lume de fantoșe (V. Crețulescu), caruselul unui carnaval în care personajele sînt angrenate într-o similară mișcare circulară, închisă (V. Penișoară-Stegaru), paravanele și oglinzile între care își consumă existența febrilă, agitată (M. Tofan). De obicei recuzita unui moment de comedie, gazeta devine o prezență materială, multiplicată, răspîndită obsedant, supradimensionată autoritar (Delia Ioaniu, Radu Corciova). Se poate constata, deci, o nouă structurare a decorului spectacolelor caragialene, indicînd modificarea în timp a concepției scenografice de la una satiric-reconstitutivă la alta sarcastic-funcțională.

---

[1] Publicul bucureștean nu era, totuși, atît de inocent, fiind, se pare, știut, că « Dealul Spirii este cartierulu vitejii și allu amorurilor misteriòse », cum se poate citi sub semnătura lui N. D. Popescu în *Calendaru amusant și picant pe anul 1879*. Decorul descris de Caragiale este, fără îndoială, o încăpere cu un mobilier deseori întîlnit, după cum reiese și din asemănarea cu cel al camerei în care se petrec întîmplările povestirii *Prinderea în flagrantu delictu*: « Cîteva scaune de paie ici, o masă îmbrăcată cu tulpan dincolea, o oglindioară nepoleită, cadre și o icoană care nu vede, atîrnate pre ici pre colo de perete, o velință așternută jos și într-un colț în fruntea casei mobila cea mai indispensabilă și mai împodobită, patul ».

[2] Dar scenografii contemporani nu-i vor uita existența, fără să-l reproducă topografic întocmai, dar preluîndu-l uneori ca posibil spațiu de joc cu elementele sale pitorești.

[3] I. Massoff, *Teatrul românesc*, vol III, București, 1969, p. 171

[4] *Cronica teatrală* în *Lupta* nr. 2392/16 septembrie 1894.

[5] D., *Cronica* în *Literatură și artă română*, vol. II 1898, p. 471

[6] Emil D. Fagure, *Cronica teatrală* în *Adevărul* nr. 5860/8 decembrie 1905.

[7] *Coana Veta* în *Rampa* nr. 172/19 mai 1912.

[8] *Cronica teatrală* în *Viața românească* nr. 10/octombrie 1922, p. 131.

[9] N.G.T., *Cronica teatrală* în *Înfrățirea* nr. 134/28 ianuarie 1921

[10] *Cronica dramatică* în *Flacăra* nr. 37/15 septembrie 1922

[11] L.R(ebreanu) « *Năpasta* » și « *O noapte furtunoasă* », în *România* nr. 89/1 februarie 1924.

[12] Vezi *Rampa* nr. 4294/14 mai 1924.

[13] Vezi *Opinia* nr. 9171/29 octombrie 1937.

[14] *Documente literare*, București 1979, p. 407.

[15] « *D-ale carnavalului* » *și o problemă de regie* în *Timpul* 25 noiembrie 1942.

[16] Petru Comarnescu analizează cu competență acest aspect al spectacolelor în prefața volumului *Personaje și decoruri din teatrul lui Caragiale*, București 1956.

[17] *Caiete de regie*, București, 1956, p. 23.

[18] Valentin Silvestru, *Caragiale și actualitatea în teatru*, în *Flacăra* nr. 38/24 septembrie 1949.

[19] Un important comentariu al semnelor scenografice a semnat P. C. Chitic în această revistă nr. 11/1972.

https://biblioteca-digitala.ro

actorul ca semn

alexandra titu

« Teatrul, spune Grotowski — se poate dispensa de toate (celelalte n.n.)[1] elemente, în timp ce prezența actorului este condiția existenței sale »[2]. Putem spune că aceasta este afirmația unui extremist, campion al teatrului « pauvre », al spectacolului în care simplificarea — travesti subtil al unei maxime sofisticări — scriiturii, a texturii semnificante, încearcă să potențeze la maximum semnificația. O semnificație care, spre a se livra, nu are nevoie de un instrumentar opulent, de un bogat bagaj de iluzii, ci doar de un sistem de semne dinamice, seducătoare în tocmai ambiguitatea statutului lor lunecător între real și ficțiune — actorii. În actor coincid condiția reală de ființă vie, croită din aceeași textură efemeră și precară ca și spectatorii, și convenția artistică, condiția *eternă* a artistului. Pentru acel moment al miracolului cît fac parte *din* opera de artă, aceste ființe umane se sustrag deci sensului inevitabil al « ființării pentru Moarte » cu care polemizează Dufrenne[3] și participă la timpul inalterabil, imperisabil al Artei. Dincolo de orice altă determinare de gen, de instrumentar sau convenții subordonate, marea performanță la care asistă spectatorul — și participă, în felul său — este această sustragere din regimul Morții, acest refuz de a o accepta ca mobil final al oricărei existențe omenești. Iată deci că atunci cînd ne oprim la replica lui Grotowski, nu o acceptăm doar ca pe o referire la modalitățile de expresie ale unui tip de artă, ci ca pe afirmarea unuia dintre adevărurile esențiale ale teatrului. Indiferent de forma spectacolului, de convenționalitatea sau nonconformismul său, Actorul se joacă pe sine, ca mesager, ca duplicat, ca reprezentant privilegiat și sacrificat al spectatorului-mulțime.

În jurul acestor nuclee de energie prin care se petrece metamorfoza « purei exteriorități a spațiului în pura interioritate a timpului »[4], gravitează complexe structuri spațiale, literare și muzicale. Structuri ce suferă de-a lungul istoriei genului metamorfoze motivate de primatul unei lecturi mai curînd senzoriale (ca în teatrul renascentist sau în primele decenii ale secolului XX), emoționale (ca în teatrul baroc și în multe direcții ale spectacolului contemporan) sau intelectuale (ca în teatrul clasic, și în alte forme ale spectacolului modern). Modul tranșant în care teatrul contemporan dezbate (nu numai în texte și luări de poziție teoretice, ci chiar în montarea spectacolului) raportul între elementele sale constitutive, și își afișează intențiile, ne oferă un sol fertil pentru a ilustra poziția actorului. Vorbind despre evoluția spațiului scenic din deceniul șapte, Denis Bablet remarcă disoluția decorului naturalist pînă la « pulverizarea oricărei forme scenografice alta decît cea creată de pozițiile și gesturile actorilor », spațiul organizîndu-se exclusiv « prin evoluția actorilor și prin raporturile lor spațiale »[5] (ca în cazul *Antigonei* lui Beck, în care s-a renunțat nu numai la orice decor, ci chiar la delimitarea între spațiul convenției și al realității). Desigur, aici ne aflăm deja în fața unei atitudini care, în opoziție cu sensul pe care ne-am obișnuit să îl dăm nu numai teatrului, dar oricărei forme de artă — acela de a se interpune între noi și natură, ca o peliculă de eternitate, prin care putem asista detașați măcar pentru o clipă la drama istoriei și la inexorabila existență a realității naturale — tinde, din contră, la anularea oricărei granițe (și oricărui refugiu în artificial) față de realitate. « Linia dintre artă și viață trebuie să fie cît mai fluidă posibil »[6] spune Allan Kaprow. Spre același scop al anulării diferenței dintre realul artistic și realul cotidian converg experimentele lui Grotowski, Mnouchkina, Schumann, Ronconi și ale unor autori de happening ca Allan Kaprow, Tadeusz Kantor, Joseph Beuys. În ce privește condiția actorului, în acest caz extrem, între actor și spectator nu mai există o barieră de convenții rigide. Spectatorul este invitat la participare, la *act*, el își pierde deci statutul privilegiat și confortabil, implicat de contemplație, pentru privilegiul de a intra, participînd, în timpul operei de artă. Ne întrebăm, firește, dacă nu s-a schimbat (prin contaminarea cu cotidianul) și calitatea acestui timp sustras realității imediate? Și *care* timp își impune condiția — cel privilegiat al miracolului (artistic) sau timpul coroziv al cotidianului? Confruntarea cu formele originare ale teatrului, la care autorii contemporani de spectacole și sofisticații lor spectatori revin cu atîta obsedantă insistență nu e, desigur, o cochetărie inutilă, și, cum vom vedea mai departe, teatrul modern nu împrumută de la vremurile arhaice doar un instrumentar, ci mai ales o atitudine. Vom reveni însă la această problemă ce ni se pare centrală pentru eseul de față. Căci problema aceasta a anulării unui întreg sens al evoluției unui gen spre a-i regăsi sursele (și care nu se pune azi doar pentru teatru) și a o putea lua, cu mai multă vigoare de la capăt, rămîne unul dintre cele mai fascinante (în paradoxul său) aspecte ale culturii moderne. Să remarcăm doar că, dincolo de aceste complexități și contradicții, de jocuri « de-a v-ați ascunselea » prin hățișurile psihologiei colective, a dezbaterilor despre eliberarea de convenții și refugiul în convenții, *actorul* redobîndește o prestanță aparte, în aceeași măsură în care duplicitatea sa se accentuează. El redevine emblema unui suflu transuman (chiar dacă un transuman fără însemnele demnității sale), o dimensiune verticală (în lipsa altei metafizici, trecutul mitic, originarul, propun un pol al verticalității). Iar confundarea cu spectatorul (permițîndu-i acestuia participarea la semnificat) îl pun în situația de a-și extinde, de fapt, puterea de fascinație în viața socială, dincolo de momentul și spațiul ficțiunii teatrale. Și asta cu atît mai imperios cu cît, renunțînd ades la travesti, la mască, la sublinierea atemporalității sale, prin costum, el acuză omenescul pe care îl semnifică, în fond. (Contradicția e doar aparentă. Făcînd aluzie la misterul arhaic, cel pe care îl invocă actorul modern nu e Zeul, interpretat de dublura sa străveche, ci chiar această dublură umană cu statut efemer de zeu.) Dar, spune Francastel, « nici un semn, plastic sau scris, nu mai poate fi separat din contextul său »[1]. Așa încît, deși nu ne este nici pe departe simplu să ne referim la un domeniu atît de vast și de specializat, și riscăm să repetăm cele mai comune locuri comune (cu conștiința că și cel mai banal dintre ele are la origine un adevăr), ne vedem obligați să ne referim, foarte scurt, la metamorfozele convențiilor teatrale. O vom face, însă, doar din perspectiva restrînsă a relației dintre actor și structura spațială și temporală a spectacolului, dintre *semn* și *contextul său*. Iar pentru a putea încerca să înțelegem această evoluție cred că trebuie să ne întrebăm de fiecare dată asupra mobilurilor creării acestei dubluri a lumii, a creării acestei lumi al cărui rol nu poate fi atît de inutil ca multiplicarea realității, urmărind în fiecare moment rolul actorului în contextul unei arte în care relația emițător receptor nu se realizează linear ci prin intermediul unui al treilea, care nu participă pasiv la impactul cu semnificația, ci o modifică prin aportul *interpretării* sale. Că tocmai această *tridimensionalitate* a relației între obiectul artistic și spectator determină, dincolo de toți ceilalți factori ai spectacolului, o mai presantă aderență la timpul și spațiul convențional, am încercat să arătăm și pînă aici. Că, deci, tocmai acestei prezențe impure, acestui « semn » ambiguu, aruncat ca o punte între fictiv și real, i se datorează tensiunea participativă ce colorează mereu emoția estetică, dublînd — și uneori anulînd — starea contemplativă, am subliniat de asemeni. Întrebarea pe care ne-o punem (și aici intrăm în plicticosul domeniu al locurilor comune) e dacă nu cumva tocmai nevoia de participare-contemplare, de identificare printr-un simulacru cu ceea ce se află în spatele său, stă la baza acestei arte complexe (totale), iar Actorul, care azi ajunge, după o foarte lungă odisee (în care și-a pierdut și recucerit mereu poziția centrală), să obtureze scena și accesoriile ei impunîndu-se, în fond, ca *loc*[3] al dramei, precede structura teatrală ce s-a țesut din el crescînd în juru-i și devenind tot mai complexă. Întrebarea e desigur pur retorică pentru că toată lumea e de acord că așa stau lucrurile și că spectacolul modern își are originea în ritul arhaic. Plecăm, deci, de la premisa că persistența impulsului spre act, latent în starea contemplativă a spectatorului de teatru, își are originea în acea străveche nevoie de identificare cu un model, pe de-o parte, de exorcizare pe de altă parte, nevoie de a accede la o stare de grație și de purificare printr-un al treilea, și că ea urcă pînă la serbările sîngeroase ale sacrificării zeului sau lapidării vehicolului uman al păcatelor colective (multe dintre aceste serbări au conviețuit, atenuate sau travestite, în culturile rurale, concomitent cu dezvoltarea teatrului cult). Primul Actor e așadar fie omul-zeu (preotul pădurilor de la Nemi, sau al lamaseriilor din Lasha, sau al cine știe cărui trib african) fie o sărmană ființă abjectă încărcată de nenorocirile colective... Timpul și civilizația au rafinat aceste forme de spectacol, și ca mobil și ca forme. Sensuri culturale diferite s-au sedimentat peste acest sens originar, iar formele sale acoperă aceste noi sensuri, fără însă ca nevoia originară de a « trece demonii în porci »[1] să dispară definitiv. Pentru contemporanii lui Aristotel, trebuie, desigur, să credem că teatrul însemna în primul rînd « catharsis » (oare nu e aceasta o cale mai abstractă de purificare?) și, de asemenea, modalitatea cea mai operativă de a substitui — fără a-l degrada — timpul mitic cu timpul istoric. Timpul (trecerea sa de la o calitate la alta) concentrînd interesul în primul rînd, e firesc ca — în această cultură atît de insistent caracterizată de valorile plastice — organizarea și utiiarea spațiului scenic să intereseze mai puțin. Pentru « spectatorii » Renașterii, teatrul, care, în definitiv așa cum o demonstrează Kernodle[2] și, mai cu seamă, Francastel, moștenește foarte mult din recuzita misterului medieval și a carnavalului, dar preia și din preocupările novatoare ale picturii, are în mare măsură rolul de a « vizualiza legenda »[3]. El este, în fond, un mod de a închide lumea într-un perimetru cognoscibil, accesibil prin percepția și intelectul omenesc. Convenția și rigoarea fac miracolul tangibil. Odată cu declinul Renașterii, cu acel secol tulbure de tranziție, cînd ecourile renascentiste se împletesc cu elementele ce anticipează barocul, și cu un manierism în plină expansiune (moment ilustrat atît de strălucit, în nord, de școala elisabetană), nevoia de epic, permanenta și chinuitoarea nevoie de a găsi un sens filosofic și moral unei istorii care pare că ignoră orice sens și orice morală, conduc la o hipertrofie a textului (ca, mai tîrziu, în teatrul romantic). Autorul dramatic se dezinteresează, în fond, de posibilitățile tehnice ale « vizualizării dramei » (iar pluricentrismul spațial, paralelismele narative și complexitatea aluziilor la fapte din afara scenei din teatrul shakespearian și romantic se vor preta cel mai bine reprezentării în film). Orice decor și orice travesti plastic sînt trecute în plan secund de anvergura și minuția descripției verbale, iar spațiul dramei se extinde (tot grație verbului) mult dincolo de granițele scenei. În cadrul spectacolului elisabetan (și, mai tîrziu, romantic) actorul e mai curînd semnul unei texturi epice, prins în fluxul viziunii temporale dinamice. În prim plan nu e actorul ci Personajul. Pentru spectatorul atît de fertilei (pentru teatru) epoci baroce, tensiunea filosofică pe de-o parte, emoțională pe de altă parte, fac solicitarea mai complexă. Sistemul de convenții se articulează mai bogat, conștiința complicității și contaminării dintre realitate și artă, a acestei duble oglindiri surprinse dintr-un lanț de oglindiri infinit, ajută teatrul să-și precizeze statutul. Firește, continuă să se organizeze cortegii, carnavaluri și triumfuri. Alegoria și realitatea nudă se împletesc în aceste spectacole de stradă. Dar scena se conturează tot mai precis, teatrul ca edificiu își caută o articulare spațială mai riguros funcțională. Jocul cu iluzia devine tot mai pasionant. Teatrul baroc excelează prin tendința spre exaltarea valorilor plastice ale scenei (celebra scenă italiană), și prin asocierea muzicii, într-un efort marcat de a

---

[1] decor, mașinării, aparatură electrică, măști, costume etc.
[2] (în) Denis Bablet, La révolution scénique du XX-e siècle, Société Internationale d'Art, Paris, 1975, p. 326
[3] Mikel Dufrenne, Pentru om, Ed. politică, București, 1971, p. 108.
[4] Mikel Dufrenne, Fenomenologia experienței estetice, Meridiane, 1976, p. 239.
[5] Denis Bablet, op. cit., p. 352.
[6] (în) Denis Bablet, op. cit., p. 344.

---

[1] Pierre Francastel, Imaginație plastică, viziune teatrală și semnificație umană, în Realitatea figurativă, Meridiane, 1972, p. 287.
[3] Muzica nu este *în* timp ci este timp (...) Monumentul, de asemenea, nu este în spațiu ci este spațiu (Mikel Dufrenne, op. cit., p. 336).

---

[1] Evanghelia lui Luca, vers. 28—34, Biblia, ed. Institutului Biblic al Bisericii ortodoxe române, 1975, p. 1171.
[2] Pierre Francastel op. cit., p. 198.
[3] From art to theatre. Form and convention into the Renaissance, Chicago University Press, 1944.

https://biblioteca-digitala.ro

opera prin intermediul splendorii, prin « beția simțurilor », convergența timpului și spațiului. Clasicismul francez operează acea fundamentală schimbare de limbaj, care, separînd net teatrul de spectacolul popular și punînd receptarea sub semnul plăcerii intelectuale, substituie idealului eroic activ unul contemplativ. Aici se elaborează rigida coincidență timp-spațiu în canonul unității de timp, loc și acțiune (nu degeaba Cenușăreasa, cu pantofiorul ei procustian, e mai ales un basm francez). Timpul mitic al dramei medievale a cedat, marea confruntare a omului cu istoria lasă și ea loc confruntării omului cu sine însuși. Jocul actorului mizează, obligatoriu, pe subtilitate. Marilor gesturi retorice li se substituie rafinamentul mimicii. Scena din ce în ce mai bine utilată, ar putea, în fond, renunța foarte bine la decor, căci toată drama se consumă în personaj. În actor. Actorul devine un performeur al subtilității. Nici un risc (în cazul acestui teatru în care separarea între ficțiune și realitate, între scenă și sală, e atît de riguroasă, iar distanțarea critică atît de evidentă), ca « mulțimea să intre prea mult în joc » și să « facă cu prea multă plăcere aluzie la prezent » [1] cum se întîmpla în cazul serbărilor venețiene, în secolul al XVI-lea, sau în reprezentațiile populare de peste tot. (Reprezentații populare ținînd de serbările religioase, teatrul de păpuși, spectacolele de circ și toate celelalte care nu au încetat niciodată să concureze teatrul specializat). Or, în tocmai aceste serbări populare și-a căutat sursele atît de barochistul — ca mobil — teatru politic al lui Brecht, sau Piscator, sau Schumann [2], exploatînd savoarea populară a « aluziilor la prezent ». În timp ce, în mod firesc și doar cu micul scandal al recuperării plăcerii senzoriale, spectacolul din primele decenii ale secolului al XX-lea, deși îndatorat în primul rînd picturii, dezvoltă tendința spre abstracție a clasicismului, tendința spre o artă care să nu incite la act ci să cufunde în contemplare. Este epoca teoriilor puriste, cînd fiecare gen își purifică mijloacele, dar cînd mai ales epicul, și mai ales sub specia narativului, polarizează dezgustul general. Această epocă aduce în teatru (mai curînd, ce-i drept, în artele spectacolului) schimbări fundamentale. Nimeni nu ignoră rolul jucat de baletele lui Djaghilev (de scenografia lui Bakst), de trecerea prin teatru a unor artiști ca Picasso, Leger, Sonia Delaunay, de experimentele lui Schlemmer la Bauhaus. Senzația suplinește emoția. Forma, culoarea și muzica — aderență ideală între timp și spațiu, dincolo de orice motivație dramatică — constituie spactacolul. Omul e o formă dinamică, lipsită de adîncime, de istorie, de individualitate. Prezența sa constă în forma-modul și în gest. E un om generic, perfect și liber de sine, o pură exterioritate. E un om-spațiu. E epoca în care, cel puțin în prim-planul interesului, baletul subminează drama. Descriindu-și creația de scenograf din « Relâche » de Satie, Picabia declară cu umor: « Farurile de automobil, colierele de perle, *formele rotunde ale femeilor* (s.n.), publicitatea, muzica, automobilul, cîțiva bărbați *în costum negru*, mișcarea, zgomotul, jocul, apa transparentă și limpede, plăcerea de a rîde — iată „Relâche" [3]. Actorul e un semn plastic. Schlemmer se joacă cu ființa umană ca un sculptor cinetist care descoperă mișcarea vie. Plecînd de la un spațiu [4] pe care îl animă, ajunge să descopere miracolul modulului uman, mișcarea umană [5], de la care poate construi un spațiu. Actorul continuă să fie elementul unei texturi vizuale, punctul în mișcare generînd un spațiu și un timp abstract. Nu mai e vorba, desigur, de teatru, ci de spectacol, al cărui scop e plenitudinea senzorială și plăcerea intelectuală de a descifra un mecanism de convenții. Sîntem într-o lume a formelor. O lume care *se semnifică*, spre a-l cita pe Focillon: « Semnul semnifică, forma se semnifică » [6]. Spectacolul modern (în ultimele decenii) împinge uneori experimentul acesta, prin baletele cu actori-forme abstracte ca « Masks Props and Mobiles » al lui Nikolais, la eliminarea totală a actorului, suplinit în final de formele luminoase (« Polytop » al lui Xenakis). Firește, în tot acest timp, teatrul a devenit, printr-o ironie a evoluției istorice, tradițional — teatrul în care forma plastică și cuvîntul converg. Iar scenografia (decorul) — spune Craig — nu trebuie « să ne distragă atenția de la piesă » ci « să creeze un cîmp care să se armonizeze cu gîndirea poetului » [7]. Asistăm la înflorirea teatrului politic și la revenirea la marile repertorii. O serie întreagă de regizori (de loc refractari, de altfel, la modernizarea decorului și spațiului scenic) refuză hipertrofia scenografiei în detrimentul textului. Ar fi mult de scris despre revirimentul teatrului « de text ». Despre importanța unor dramaturgi ca Tennessee Williams, sau de teatrul unor existențialiști ca Sartre (pentru care cuvîntul are atîta importanță) sau Camus, de teatrul absurd, mizînd nu numai pe cuvînt ci și pe *situație*. Actorul redevine suportul unui personaj, punctul de intersecție al mai multor limbaje, pentru a înainta tot mai tranșant spre confuzia cu omul cotidian. De-a lungul tuturor acestor tribulații ale « contextului » rolul actorului se consolidează, indiferent cărei forme de limbaj i se integrează mai mult. Ceea ce crește, însă, în mod cu totul aparte, și demn de luat în seamă, este, cum spuneam mai sus, rolul său social, influența sa dincolo de scenă. El ajunge să impună ades calitatea și popularitatea unui spectacol, punînd în umbră pe creator (dramaturg, regizor, scenograf etc.) și polarizînd relația cu spectatorul. Efemerul « interpret al Zeului » (lucru valabil chiar pentru cel mai abstract balet, căci Frumusețea pură, în calitatea sa de categorie, își are o întrupare în orice pantheon) ajunge să-l umbrească pe zeu. Situație firească într-o epocă în care zeii au murit sau au căzut în desuetudine. Dar, în care nu a dispărut aspirația spre un model și apăsarea culpelor și spaimelor. Mobilurile adiacente se schimbă. Presantă și neschimbată rămîne în nevoia de spectacol dorința anulării timpului prezent al fiecăruia, prin aderența la un timp de altă calitate și, mai ales, colectiv. Evoluția societății spre acea prestanță a individului (a individualității), în detrimentul amorfei determinări de grup, lasă neacoperită o anume tensiune spre colectivitate, spre lipsa de responsabilitate (și culpă) a anonimatului, spre solidaritatea în fața universului și destinului. Si chiar dacă în fața ficțiunii dramatice — tragice sau amuzante — solidaritatea e mai curînd o complicitate de martori, nevoia de solidaritate este satisfăcută măcar parțial. Iar *Actorul*, ființă umană ce se mișcă în perimetrul dens de tensiuni al scenei, oferă acel contact privilegiat, dialogul (căci el se adresează fiecăruia), oferă modelul, și suferă pentru toți. Spectacolul (de teatru sau în diversele sale variante ca happening, performance și așa mai departe) rămîne forma cea mai cuprinzătoare și mai eficientă de a acoperi acea « nevoie de altul » la care se referă Dufrenne. « Trebuie admis — spune el — că, faptă a unui animal căzut pradă limbajului, Dorința omului este dorința de Altul. Un Altul nu pentru că este dezirabil, ci pentru că el însuși este lipsă de a fi, victimă a aceleiași genune deschise prin efectul semnificațiilor . . . » [1].

Or, iată că, dincolo de dialogul oferit pe scenă, actorul devine pol al afecțiunii dezinteresate, al abnegațiilor celor mai nebunești, al foamei de model și de interlocutor, idol și așa mai departe, pentru grupuri sociale întregi, și asta nu dintr-o naivă confuzie cu personajele interpretate, cu semnificații incidentale pe care le-a vehiculat. Desigur, modernele mass-media au contribuit la popularitatea actorilor. Sistemele publicitare la fel. Dar toate aceste *instrumente* ar fi fost inutile dacă nu ar fi existat motivația socială a idolatrizării acestui semn artistic scos din contextul său și devenit semn social. Eroul a căzut în desuetudine, cel ce anexează lumi noi trezește suspiciune, intelectualul nu a fost niciodată o figură cu adevărat populară. Actorul, interpretul tuturor posibilităților, cel care, mască, acoperă permanent un mister, un necunoscut, poate polariza fantezia și stîrni devoțiunea. Au apărut categorii sociale aparte, adoratorii, fanii. Fenomenul de masă generat de cultul actorilor depășește simpla modă vestimentară, afectînd comportamentul și chiar atitudinea teoretică a unor grupuri. Epoca « beat » nu poate fi exclusă din istoria spectacolului. Aceste forme de adorare ce ating fetișismul se aseamănă uneori izbitor cu cele destinate regilor sacri, preoților și viitorilor soli către zei, în culturile arhaice. Actorul ca și oficiantul ritualurilor sacre au devenit simboluri sociale. Nevoia aceea de a șterge granița dintre real și fictiv, spre care tind experimentele deceniilor șapte și opt, se realizează la maximum în destinul social al actorului, care, uneori, confundat cu propriul său mit, devine exponentul mulțimii, exponentul ei tragic, vehicolul dorințelor și nenorocirilor ei. El plătește domnia sa efemeră prin gestul arhaic al morții. El încearcă pentru toți această ultimă experiență. Între regele efemer al Saturnaliilor, care-și tăia gîtul pe altarul Zeului, și James Dean, care se azvîrlea cu automobilul în neant sau artistul care automutilîndu-se într-un happening la Kassel s-a rănit mortal, distanța nu e atît de mare. Milenii de cultură s-au suprapus, s-au clădit, s-au sedimentat experiențe, într-un joc mereu deschis între senzoriu, afecte și intelect. Dincolo de orice lineară evoluție, timpul se dovedește omogen și transparent. Iar tema manieristă a lumii ca teatru, a teatrului ca lume, a lumii ca vis, lume în care « omul, obiect semnificant prin excelență », actor al propriei sale solitudini, interpret al obiectelor, al universului și al său, nu pare să-și fi epuizat încă farmecul.

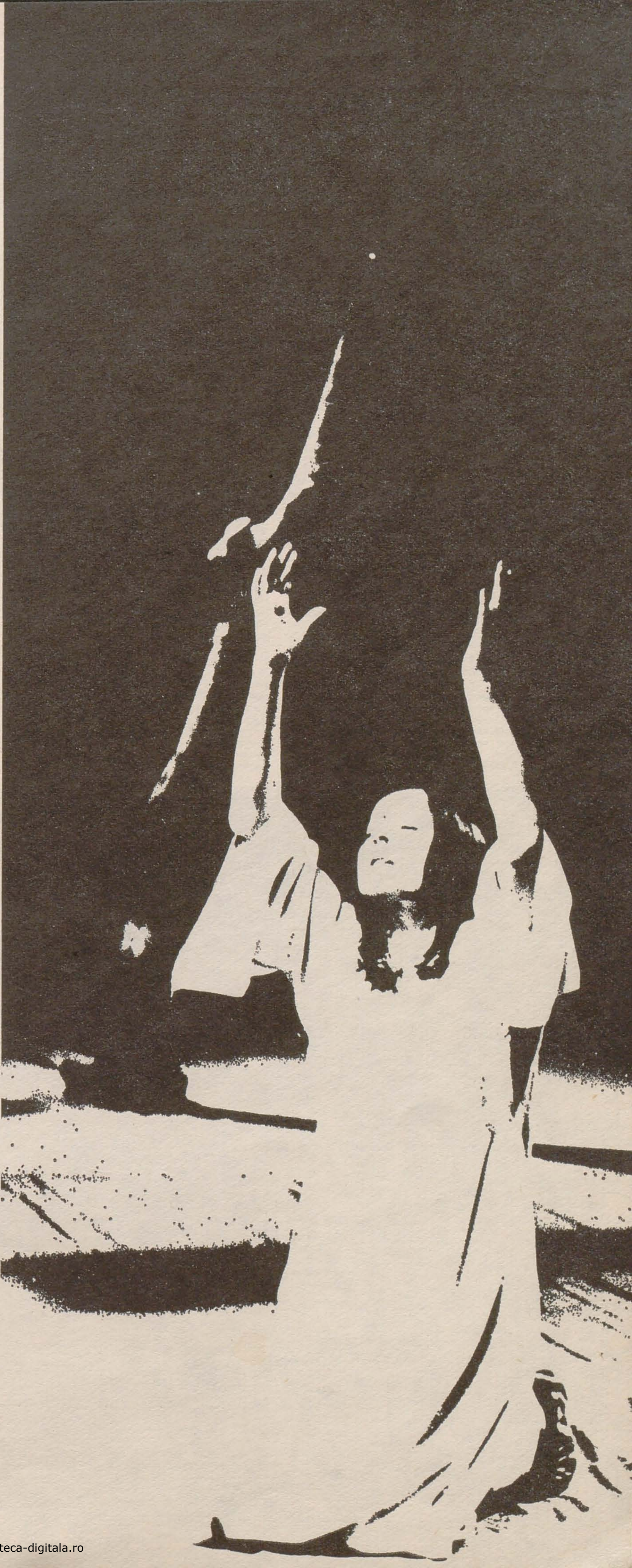
---

[1] Pierre Francastel, op. cit., p. 130.
[2] « Bred and Puppet Theatre ».
[3] (în) Denis Balbet, op. cit., p. 175.
[4] « Să pleci de la un spațiu și legile sale și de la misterul său și să te lași vrăjit. . . » (în) Denis Bablet, op. cit., p. 199.
[5] Să pleci de la pozițiile corpului, de la simpla sa prezență, în mișcare, în mers și, în sfîrșit, de la salt și dans. . . idem, p. 199.
[6] Henri Focillon, Vie des Formes, p. 10.
[7] Gordon Craig, De l'art du theatre, p. 22.

---

[1] Mikel Dufrenne, Poeticul, p. 107.

Leopoldina Bălănuță



Florian Pitiș

https://biblioteca-digitala.ro

provizoriul scenografic și durabilul arhitectural

dan jitianu

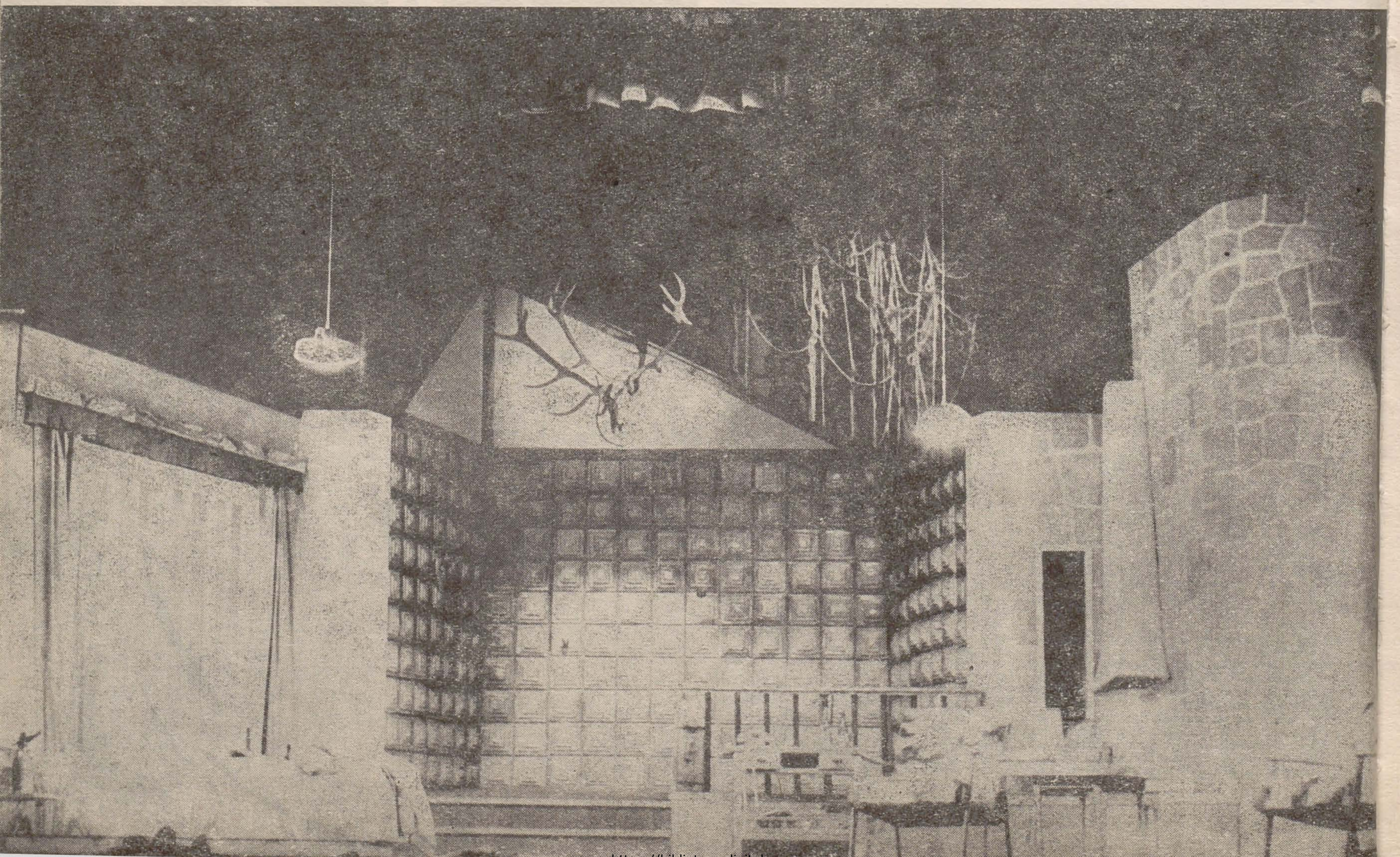
Întîlniri între aceste categorii de *provizoriu* și *durabil* au loc mai tot timpul în viața noastră, numai că rareori le conștientizăm ca atare. Tema spațiului de spectacol constituie un bun prilej de meditație asupra acestei dualități. Fără pretenția de a — era să zic — încerca un eseu, am să mă limitez la cîteva aspecte ale acestei dualități în cazul particular al ei: *provizoriul scenografic — durabilul arhitectural*. Spațiul de reprezentare, ansamblul scenă-sală, constituie nucleul, sîmburele care definește funcțiunea unui teatru — fie că este el de dramă, muzical sau de păpuși. Aici are loc importanta întîlnire între efemerul act teatral și constantul, durabilul arhitectural al spațiului. Nu mă voi mai referi la diferitele configurații ale acestui spațiu de-a lungul istoriei. Ce doresc să subliniez este faptul că actul teatral se bazează pe o relație de schimb între sală și scenă, relație cu dublu sens (publicul recepționează și reacționează, actorii recepționează reacția publicului, o preiau și o retransmit modificată înapoi). În această relație de schimb, în acest dialog perpetuu între spectacol și comunitatea de spectatori, rezidă esența artei teatrale, de aceea ea este nemuritoare: nici aparițiile filmului sau televiziunii nu pot înlocui teatrul. Reacția publicului de film sau TV se lovește de pînza inertă a ecranului sau de sticla rece a televizorului, dialogul nu se poate înjgheba. Un spectacol de film sau TV retransmis va fi întotdeauna identic cu el însuși ori de cîte ori s-ar repeta și indiferent de public, pe cînd reprezentația teatrală e unică, miracolul actului teatral este irepetabil în forme identice — actorii au mai îmbătrînit cu o seară sau cu un spectacol și publicul din sală e altul, cei doi termeni ai relației de schimb, ai dialogului, s-au schimbat, deci relația nu mai *poate* fi aceeași.

Revenind de pe aceste poziții la raportul act teatral—spațiu arhitectural, încerc a defini condiția primordială ce rezultă din cele arătate. Anume, necesitatea de a nu gîtui sau constrînge dialogul spectacol-spectator ci din contră de a-l favoriza, aș zice chiar a-l provoca. Această provocare a relației de schimb are pentru mine sensul unei eliberări de zgura unor straturi de prejudecăți acumulate în timp și preluate desigur și de creatorii de teatru nu numai de autorii de proiecte. În primul rînd, înghețarea într-una sau alta din formulele spațiale nu mai poate duce, după părerea mea, la o provocare a relației dialogate, din cauza degradării prin monotonie, ce aș putea-o simți intrînd mereu în spații aproape identice. În al doilea rînd, revoluțiile sau evoluțiile artei teatrale din ultima vreme, *reteatralizarea* teatrului, *ritualizarea* teatrului și altele nu sînt, după opinia mea, decît o reîntoarcere la *esența* actului teatral sau o regîndire a acestei esențe. Ceea ce s-a întîmplat cu pictura după apariția fotografiei, eliberarea ei de funcția realist-documentară, s-a întîmplat cu teatrul după apariția cinematografului. Apariția ecranului de film face superfluă și anacronică cutia optică a teatrului italian. După apariția filmului care a preluat funcția realist-documentară teatrul a putut să redevină teatru, eliberîndu-se prin ritualizare sau reteatralizare. Alt factor de luat în considerație în raportul acesta între actul teatral și spațiul spectacolului este faptul că formele cristalizate de spații născute în decursul timpului exprimau o suprastructură estetică a dramaturgiei și a spectacolului relativ omogenă și ea. Or, astăzi acumulările culturale firești, zestrea de cultură nu mai are acest aspect omogen ci, din contră, ea este foarte variată, diversă, din repertoriul nostru nu lipsesc nici Shakespeare, dar nici Caragiale, nici Molière, dar nici Beckett. Avînd în vedere și diversitatea modalităților regizoral-scenografice proprii diverșilor creatori, ne exprimăm îndoiala în legătură cu *cristalizarea* sau *definitivarea* unui tip de spațiu teatral ca tip al secolului XX. Trăim într-un veac al schimbărilor rapide, de precipitare a experiențelor și rapidă perimare a lor, longevitatea valabilității unui principiu tehnologic a scăzut simțitor. Pentru a fi contemporani cu secolul nostru ne trebuie o mobilitate de gîndire, o renunțare la clișee, rețete și șabloane *verificate*, deci *comode*, așadar o mobilitate de gîndire vecină cu inconfortul. Suportul acestei mobilități ar trebui să fie o cultură solidă, căci numai ea poate da girul calității demersului întreprins.

Recunosc că scenografului, profund contaminat de efemerul act teatral, schimbarea îi este mai la îndemînă, tipul lui de gîndire este educat astfel. Provizoriul scenografiei, adică proiectarea unor elemente în vederea demontabilității, transportul lor, compunerea și recompunerea unor elemente care evoluează pe parcursul unui spectacol l-au acomodat pe scenograf cu o gîndire a dinamicii schimbării. Dar scenograful este un proiectant ca și arhitectul sau designerul. Arhitectul ar putea, cu oarecare efort, să facă un salt spre a se apropia, nu de scenografia propriu-zisă, ci de modul mobil de gîndire specific acestei profesiuni, care tot cu teul, planșeta și mintea se face. Apropierea nu mi s-ar părea degradantă sau jignitoare atîta vreme cît și Ciulei și Bortnovschi, ca să citez numai doi scenografi, nu o consideră astfel cînd sînt numiți arhitecți. Modalitatea de gîndire a scenografului proiectant de spații flexibile cu efort minim poate constitui pentru arhitect un subiect de meditație dacă nu un model. Repet că este inconfortabilă această modalitate, este incomodă pentru că cere un efort de gîndire uriaș ce nu se află într-un raport proporțional cu suma alocată investiției, ba chiar uneori invers proporțional. În schimb însă, schimbarea, flexibilitatea, adaptarea la un viitor, ce devine din ce în ce mai apropiat, ar fi premeditată, întîmpinată și prevăzută. Mi se pare anacronică, nesăbuită și nepermis de costisitoare, nu numai pentru noi, dar mai ales pentru cei care vor veni după noi, cramponarea în șabloane și clișee durabile. Astfel, cred eu, că trebuie interpretată opoziția scenografilor față de monumentalism, ca împotriva unui colos incapabil de a se adapta încremenit în fixitatea lui. Efortul de adaptare ar fi comparabil cu cel al execuției inițiale a edificiului unui teatru. Mărturisesc că am avut odată acest coșmar al unei colosale clădiri imaginare, neterminate, încă « de roșu », ce costase sute de milioane și care se modifică mereu, spre a fi la zi, cu un uriaș efort în zgomot de pickhammere și nori de moloz, transformînd cadrul vieții noastre într-un odios și perpetuu șantier. În timpul acesta, se făcea; că eu, scenograful, asistam stupefiat la tristul spectacol neputînd dormi de zgomot și griji în cortul izoterm al gîndurilor mele. Trăgînd fermoarul cortului într-o secundă am rămas cu mine însumi și după ce mi-am promis mîine un cort nou izolat și fonic și împotriva grijilor, deci adaptat noilor cerințe, am adormit și am visat. Se făcea că eram student și la cursul de istoria arhitecturii profesorul ne spunea cum arhitectura templelor din Grecia antică imita în marmură structurile anterioare din lemn. Cum arhitravele erau grinzile transversale, triglifii capetele grinzilor longitudinale, coloanele stîlpii și metopele de umplutură. Se făcea atunci că, nedumerit, îl întrebam, din rîndul opt din amfiteatrul unde se ținea cursul, de ce, vorbindu-ne de Egiptul antic, nu ne-a spus ce formă anterioară imită piramidele. Aici visul din vis s-a întrerupt, eu m-am sculat în picioare cu cortul în cap la propriu și la figurat și mi-am pierdut șirul visurilor, dar am rămas de atunci cu impresia că *durabilele* piramide sînt un monument ridicat celui mai *provizoriu* spațiu: cortul.

Eseul constituie versiunea pentru revistă a intervenției autorului la Colocviul Trienalei de scenografie.

« Capcana » de Robert Thomas, Teatrul de stat, Sf. Gheorghe, scenografia Déak Barna



https://biblioteca-digitala.ro

spațiu recesiv

paul cornel chitic

Plăcerea insului cultivat de a discuta scenografie fatalmente ajunge a fi un dezastru pentru această artă. Inevitabil, după cîteva propoziții prudent descriptive, decorul este imediat abandonat în favoarea unor priorități de altă natură și în virtutea tuturor prejudecăților descinse din cultură. Existența decorului ajunge să nu mai fie, pentru comentatorul lui, un obiect de cercetare viu și real ci doar o prezență — iminentă pe scenă prin tradiție sau prin uzanță — *care se nutrește* din ființa textului și care slujește actorului, cu alte cuvinte o realitate necuvîntătoare decît prin cei doi amintiți interpuși.

Decorul (și ne grăbim să includem în acest termen și ceea ce se numește, în mod curent, costum), în urma unor asemenea involuntare resentimente analitice, este acceptat ca o corporalitate *tributară* și calificat — în cadrul trioului din care face parte — text, actor, decor — drept apt să semnifice numai în momentele « negative » ale celorlalți : cînd textul și actorul tac amîndoi.

Eroarea, denunțată mai sus, are circumstanțe atenuante : ea se datorează pe de o parte unei *limite aperceptive* — noi ne uităm spre decor dar nu-l vedem decît în momentele sale de acută expresivitate; iar pe de altă parte din pricina unei *limitări de înțelegere:* ca spectatori vom numi decor eventual mobilierul și nu și *imobilul* — suportul fix, podeaua scenei. Înainte de a părăsi strîmtoarea acestor două impasuri să facem cîteva precizări impuse de rigoarea investigației. Decorul (scenografia unui spectacol) nu este nici peisaj de fundal și nici simulare a Naturii ; deci nici nu poate fi împodobit cu stările noastre sufletești, și nici nu are calitatea indefinibilului — aceea de a fi contemplat. Decorul este cea mai violentă manifestare artistică a antropocentrismului; el abrogă Natura în virtutea obligației de a naturaliza orice manifestare interumană. Iată de ce credem că un decor trebuie privit *nu ca o reflectare* a ceva *ci* drept *o reflexie* asupra a ceva : în fața lui se arată mai priincioasă curiozitatea ce ne-o stîrnește o planșă anatomică : nu ne interesează de ce și cum a fost făcută planșa ci cum și de ce funcționează organismul.

Ce ne împiedică să urmărim scenografia, decorul? Actorii și povestea spusă de aceștia. Născut de text spre a sluji actorului, decorul, pentru a exista, trebuie să-și suprime și părintele și stăpînul fără însă a le contesta hegemonia ci doar autoritatea. Pentru a depăși criza de metodă a cercetării acestui obiect trebuie să depășim limita de percepție : actorii îi vom vedea, ca într-un film derulat cu viteză enormă, doar ca niște eventual ridicole umbre colorate care hașurează fosforescente pîrtii în spațiul numit scenă, înconjurînd, încălecînd locul sau alcătuirea lui, răsturnînd, rotind, înlocuind obiectele care îl mobilează. Față de fulgerările browniene la care au fost reduse prezențele actorilor, decorul pare o scurtă eternitate suferindă, molipsită și pîrjolită de emotivitate și tensiune.

Indiferent de piesa care se joacă, în acest ritm de percepție al spectacolului, înregistrînd doar emulsia de gesturi și mișcări precipitîndu-se, cristalizîndu-se într-o *rețea prezisă*, fatal impusă de podiumul de scînduri, vom constata existența unei *scheme*.

Paradoxal, dar spectacole cu texte și cu decoruri diferite sînt reductibile la severa matriță a unei choreograme. « Spațiul este o condiție a posibilității fenomenelor » — alegerea spațiului înseamnă respectarea integrală a acestei condiții. Indiferent de conturul perimetrului — a acelui poligon, cel mai adesea rigid și strîmt în penumbra hruboasă — dar într-o categorială tipicitate, *schema există*. Să schimbăm, ca într-un aspectomat, cu aceeași viteză ignorantă față de motivațiile existențelor acelor spectacole, și imaginile de ansamblu ale acelor perimetre numite scene. Însăși scena se metamorfozează : năvălește ca o maree spre public, ori se despică prelungindu-și două brațe de o parte și de alta a șirurilor de scaune, ori din hăul cavității sale — ca din gura unui batracian — sînt aruncate peste spectatori panglici de scîndură spre ieșirea din sală, ori despică în două publicul — așezînd jumătățile una în fața celeilalte, ori se cuibărește în mijlocul publicului.

Fiecare tip de scenă impune o *schemă*, iar capricioasa schimbare a scenei și a schemelor este adevăratul spectacol al scenografiilor. Suișul, coborîtul, străbaterea, traversarea, ocolirea, intrarea—ieșirea actorilor — iată cîteva din acțiunile prin care-și proclamă dominația *subliminală* asupra noastră poligonul numit scenă și prin care, subit, se transformă în *spațiu de joc*.

Fără această propusă capacitate a percepției noastre vizuale — în virtutea căreia am văzut exercitîndu-și prezența obiectul către care doar priveam — ceea ce admirăm și comentăm nu e scenografia ci « detaliile » ei : ogive, arcade, tavane — poduri, pasarele, coridoare, zidării, console, frontoane, bolți, balcoane, coloane, podele-trepte-terase — într-un cuvînt arhitecturări mai mult sau mai puțin subtile, oricînd similare unei epoci și oricum depozitare ale unor intenționalități.

Decorul are vocația dinamicii. Edificiul — dacă există, sau suprafața modulată a podelei ca loc pentru jocul interpreților, este spațiu plastic : funcționează numai în reprezentație. Decorul are o pulsație nervoasă, sacadată și abruptă care dirijează fluidul traiectoriilor. Decorul este spațiul-matrice : « a intra în scenă » înseamnă a te mișca, a mișca sufletește oamenii. Scenografia este unicul recipiënt a cărui cavitate se modifică în virtutea și din necesitățile mișcării propriu-zise sau provocate. Percepînd decorul ca o sumă de detalii ale unui obiect întins numai în spațiu — el este o *posibilă identitate a lumii;* putînd să-l percepi ca pe un obiect ce se întinde și în timp, în durata spectacolului, decorul se dezvăluie a fi o *abstracție* — ca și semnificația emisă de spectacol : are valoare, pentru momentul descifrării, întocmai ca semnele de punctuație. Scenografia — perimetrul scenei și marcările lui concrete — este, în durată, *spațiu fizic continuu:* convențiile, convocate pe podium, se cristalizează, am văzut, într-un schelet primordial al mișcărilor. Pînă să fie decorul confecționat regizorul spune actorului : acum te urci pe scări, acolo te apleci, ușa e aici. Scenografia este mulajul inițiator al spectacolului, este reprezentația teatrală exprimată.

Prin recuzită, accesorii, detalii, adică *tocmai ceea ce vedem noi*, spațiul fizic este segmentat: fiecare unitate astfel obținută constituie spațiul reprezentat: în această calitate fiecare loc al acțiunii față de succedentul său este *spațiul discontinuu* și este articulabil cu celelalte numai prin reprezentare vizuală, fie că aceasta este realizată prin conduita actorului ori prin imaginea scenică: pe aceeași podea se succed « interioare » și « exterioare » în ordinea motivată de acțiune.

Ceea ce înțelegem, ca spectatori, din descrierea făcută de decor este *explicatul*, și numai, sensibili fiind la conotații, *implicatul*. Nu deslușim însă *implicitul*. Sîntem fascinați de diversitate, de aparențele propuse și stîrnite de decor.

Dar tocmai actorul — prezența care inundă decorul, care abuzează de capacitatea decorului de a masca scena și care, astfel, abate orice atenție spre sine — tocmai el este cel care se supune datului fundamental al oricărei scenografii — acela de a fi *spațiu continuu*.

Scena (scenografia), prin actor, are disponibilitățile corespunzătoare egale și posibilitățile corespunzătoare proporționale cu Universul. Aserțiune hazardată și imposibil de demonstrat în întinderea unei coloane tipografice. Dar fie și fără o atare performanță vom accede totuși că scenografia este *spațiu recesiv*, că această stare de fapt implică luarea în considerare a duratei sale de manifestare, deci a caracteristicii oricărui spațiu căreia i se adaugă a patra dimensiune, și anume *cinetismul*.

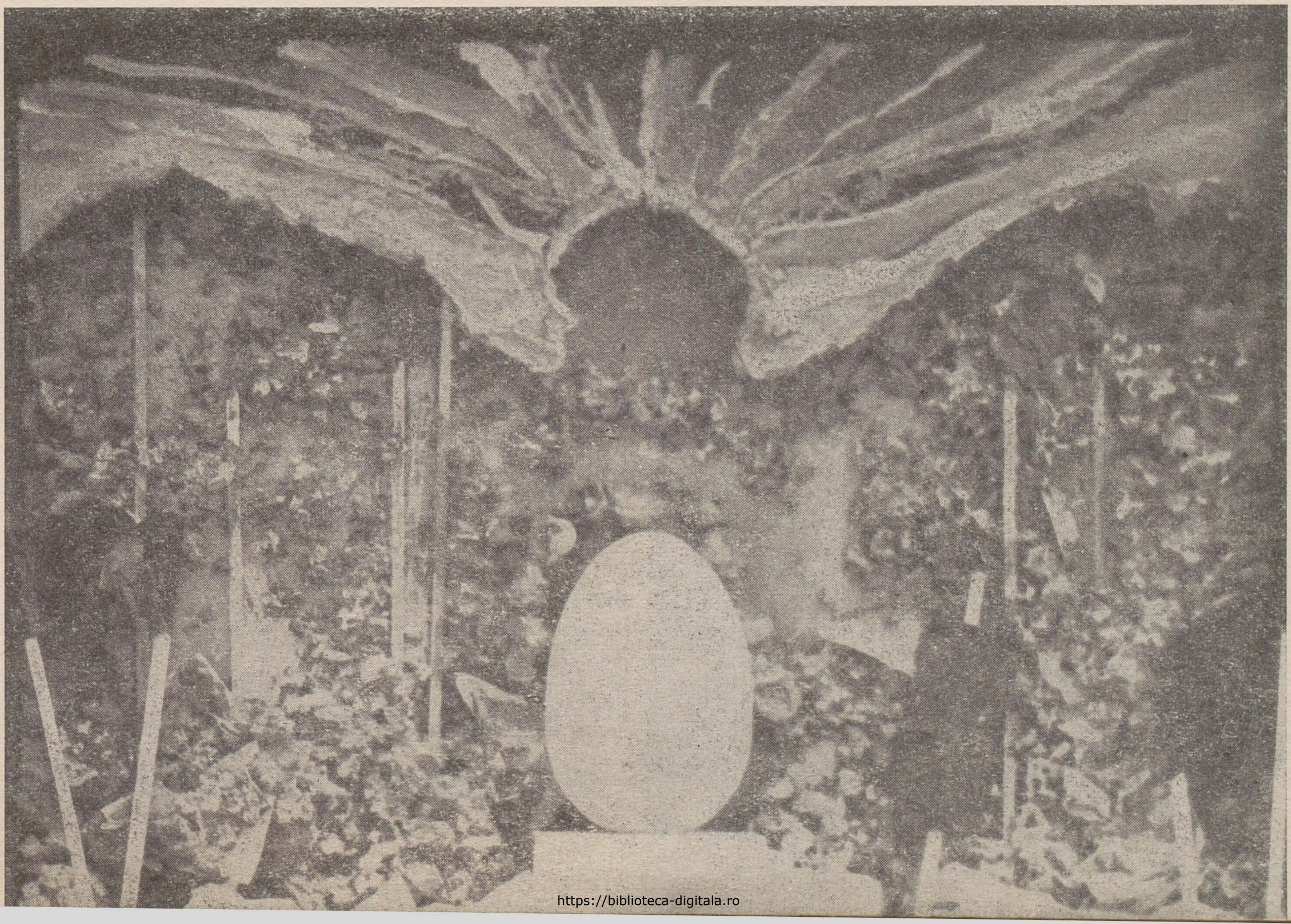
Abia de la această ipotetică definiției (deviză și principiu fundamental al tuturor scenografiilor, indiferent de genul literar sau natura tehnică a realizării unui spectacol: de la teatru la cinema) — putem porni la segregările atît de obligatorii și atît de greu operabile între decorurile atîtor genuri de spectacole.

Desigur, pretextul nostru de discuție a fost decorul de teatru și spectatorul bănuit de a fi un competent iubitor de artă plastică.

Fapt întrucîtva de două ori scuzabil: teatrul este o artă extrem de frecventată iar insul cultivat și iubitor de artă, obișnuit să creadă că înțelege imaginea plastică, se așează în fotoliul teatrului, ca în fața oricărei surse de imagini ; și nu greșește: tot imaginea este extrasul ultim și fundamental al oricărei participări la reprezentație.

Am evitat să comentăm alte cupluri — melomanul—spectacolul de operă, telespectatorul și micul ecran, cinefilul și marele ecran — în primul rînd întrucît altele sînt motivațiile și nivelele de percepție; iar pe de altă parte, întrucît numai pornind de la reprezentația teatrală putem accede la acel surprinzător rezultat care separă fundamental scenografia de celelalte arte ale spațiului: recesiunea simultană și a spațiului și a timpului în imagine.

Numai decorul (— spațiul de joc) permite fabuloasa recesiune a timpului și a spațiului în imaginea dinamizată.



Gheorghe Rasovsky: Schiță pentru « Andorra » de M. Frisch

https://biblioteca-digitala.ro

prolegomene la o hermeneutică a scenografiei

vasile cornea

O « disecare » a scenografiei dintr-o perspectivă structuralist-sistemică ne va permite să aducem la suprafaţă aspecte de regulă neglijate în aprecierea scenografiei (atît de rară şi de scurtă de altfel — doar trei rînduri în două din cele zece cronici ale unui număr din anul trecut al revistei *Teatrul*) care să slujească într-o măsură mai dreaptă rostuirea acesteia în cadrul actului teatral. Vom reţine, pentru scopurile analizei întreprinderii noastre, că reprezentaţia teatrală se bazează pe patru componente şi anume: textul, lectura regizorală, interpretarea actoricească şi scenografia, obligatorii în toate manifestările dramatice (efectele muzicale sau, în general, cele sonore, pot lipsi şi lipsesc de altfel, de multe ori). Deşi, genetic, derivă din text (şi eventual şi din ideea regizorală), scenografia este pusă în valoare numai pe parcursul interpretării actoriceşti, cînd, de fapt, « spectatorul percepe » textul. La un anume nivel, scenografia poate fi considerată drept un sistem autonom, format din diverse elemente, dispuse într-o organizare spaţială, temporală şi cauzală (Thomas Munro). Elementele cărora nu li se poate găsi o justificare în raport cu textul, lectura regizorală sau celelalte elemente de decor, le vom considera şi numi elemente izolate.

Într-o operă de artă (inclusiv în decor ca obiect estetic), există calităţi (numite structurale) care se pot explica prin elemente, ca şi calităţi (numite emergente) care nu decurg şi nu se pot explica prin elemente, fiind proprietăţi ale întregului şi la care nu ne vom referi pe parcursul eseului de faţă. Din punctul de vedere al legăturilor interne ale întregului acesta se poate găsi în mai multe stări, de calităţi diferite, funcţie de ponderea echivocului şi a elementelor izolate. Neexpunînd instrumentarul matematic care permite clasificarea acestor stări, ne mărginim a spune că, exceptînd o stare banală a sistemului, în celelalte stări proporţia de echivoc este cea care determină apartenenţa la o stare sau alta. Starea (de o calitate) superioară nu conţine echivocul, legăturile sale interne sînt previzibile şi « lizibile ». Starea imediat inferioară este neechivocă la nivel global, dar are şi trasee particulare în care echivocul este prezent. Starea inferioară este echivocă la nivel global, dar admite şi « porţiuni » limitate, fără echivoc, care nu pot înlătura nedeterminarea de la nivelul întregului. Starea banală a sistemului este oricare din stările de mai sus, atunci cînd sistemul în cauză conţine şi elemente izolate. Se înţelege că neglijăm considerentele cultural-psihologice care împiedică perceperea chestiunilor enumerate.

Interesant este rolul pe care un element îl joacă în păstrarea calităţii sistemului, mai uşor de definit decît starea însăşi, întrucît posedă virtuţi operaţionale mai mari. Eliminînd cîte un element din context, decorul îşi menţine « statutul » sau îşi poate schimba starea, trecînd într-o stare de o calitate inferioară sau superioară. În raport cu sensul acestei schimbări, un element al decorului poate îndeplini unul din cele trei roluri, astfel:

— neutral, notat cu N, dacă, eliminat din decor, acesta nu îşi schimbă starea. Aceasta nu înseamnă că respectivul element este izolat, ci doar că există şi alte conexiuni între elementele decorului care fac posibilă funcţionarea acestuia. Astfel de elemente sînt redundante în raport cu « edificiul » scenografic, dar nu superflue: eliminînd toate componentele cu proprietăţi similare din context (decor), rămîne în vigoare o *schemă minimală de conexiune*, fără de care structura decorului nu poate supravieţui;

— întăritor, notat cu S (strength), dacă, înlăturînd elementul în cauză, decorul rezultat este de o calitate inferioară celei avute anterior;

— diminuator, notat W (weakly), dacă înlăturarea sa are drept efect un decor de o calitate superioară celei anterioare.

În ultimele două cazuri, în mod curent se folosesc atribute de felul lui « consonant », « pozitiv », « favorabil », respectiv antonimele lor sau verbe de tipul « a îmbogăţi », « a ridica », respectiv « a deranja », ş.a.m.d. Cele patru stări ale decorului, ca şi cele trei roluri de altfel se pot raporta la un criteriu de apreciere (valoare estetică, funcţionalitate, fidelitate faţă de text etc.), neexistînd obligativitatea îmbrăcării aceluiaşi rol faţă de toate criteriile amintite, un element putînd fi funcţional (S), dar să « deranjeze » estetic (W), ş.a.m.d. În decorurile suprarealiste, de pildă, din punct de vedere cauzal, elementele pot fi nelegate şi deci decorul aparţine din acest punct de vedere unei stări inferioare. Legătura mai puternică « indusă » pe plan afectiv este însă în consonanţă cu intenţia scenografului, şi implicit cu a autorului, fiind o relaţie de tipul S pentru text.

Este prematur la acest stadiu al cercetării (şi a prezentării, neîndoielnic parţiale) să stabilim, fără rezerve, starea sistemului corespunzător decorului. Este însă mult mai uşor să facem supoziţii între numărul de componente ale unui decor şi starea sistemului corespunzător. La elemente puţine (aşa cum s-a întîmplat în protoistoria scenografiei greceşti), conotaţiile sînt univoc decodabile, şi decorul se poate încadra într-o stare superioară. Decorurile compuse din numeroase elemente permit, pe de o parte, o inflorescenţă a imaginaţiei, dar şi canalizarea ei, atunci cînd elementele de decor obligă la acest lucru (scenografia lui Liviu Ciulei la « Furtuna » de Shakespeare, montată la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra este revelatoare pentru acest din urmă aspect).

Între numărul de personaje dintr-o lucrare dramatică (care este totuşi un indicator secundar, dar printre puţinele neechivoc cuantificabile) şi bogăţia decorurilor nu se poate stabili, în general, o regulă: cunoaştem exemple în care, în lucrări cu puţine personaje, decorul este bogat (Adriana Leonescu la « Lecţia de engleză » la Teatrul Foarte Mic, Andrei Both la « Să-i îmbrăcăm pe cei goi » la Teatrul Mic) sau restrîns (Mihai Tofan la « Trei pe o bancă » la Teatrul Naţional)...

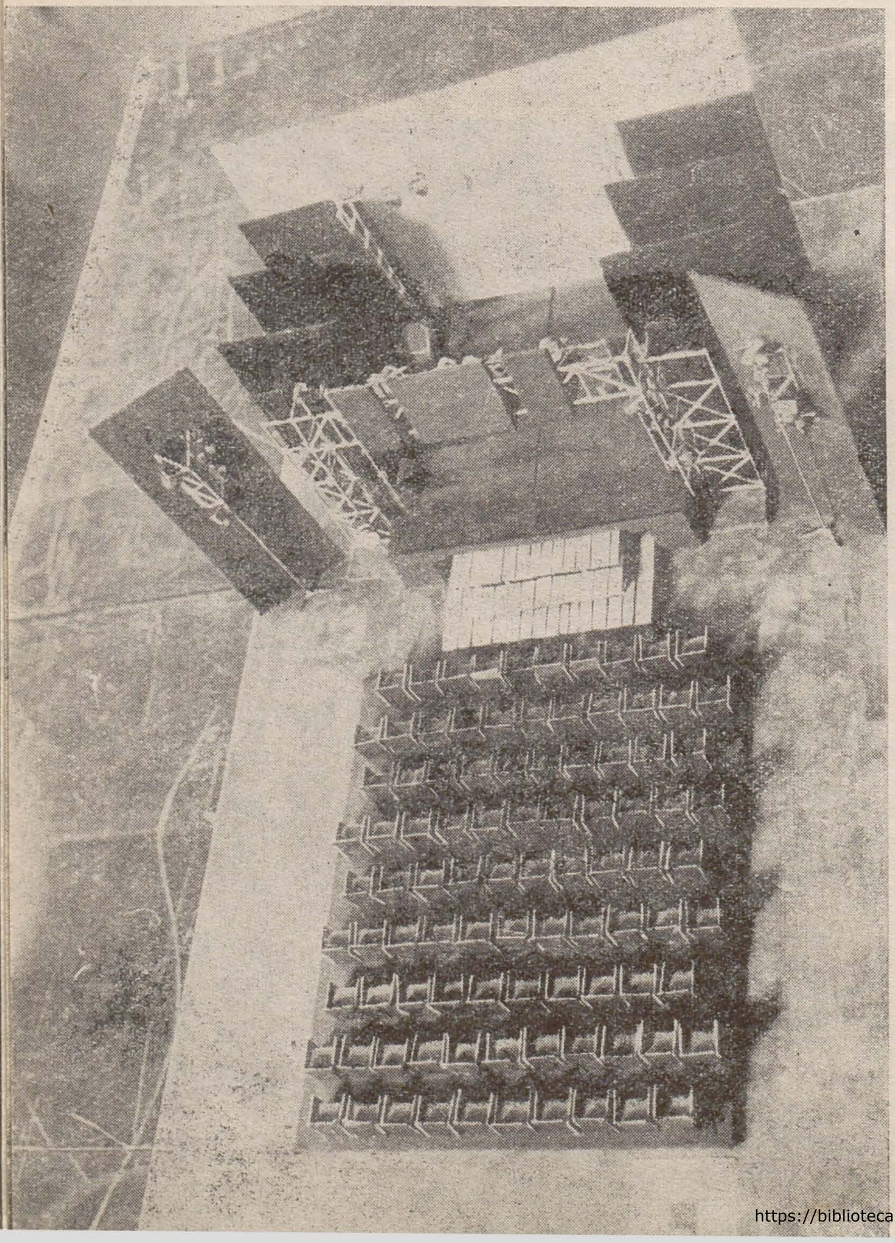
Mişcarea fiind cel mai intens stimul vizual al atenţiei (Rudolf Arnheim), vom înţelege de ce la dramele de idei, unde se cere o concentrare şi dirijare a percepţiei vizuale, decorul trebuie să fie relativ sumar, pentru a nu « dispersa » atenţia (acţiune de tip W), chiar la inevitabilele mişcări ale personajelor. O astfel de rezolvare ni se pare a fi scenografia Hristofeniei Cazacu la recenta montare a Operei bucureştene cu « Vedere de pe pod » după Arthur Miller.

Aşa cum elementele decorului pot îmbrăca un rol în raport cu acesta, tot aşa şi decorul poate cunoaşte unul din cele trei roluri în raport cu actul reprezentaţiei în sine. La acest nivel, ni se par mai potrivite noţiunile de previzibilitate, respectiv plauzibilitate (compatibilitate) a mesajului dramatic ca emanaţie a scenografiei. Un decor este de tipul S pentru o reprezentaţie teatrală dacă face *previzibil* mesajul dramatic fără a avea cunoştinţă de lucrarea căreia i se asociază. Dacă, însă, recunoaştem *post-actum* decorul drept cadru posibil al întîmplărilor dramatice reprezentate, spunem despre scenografie că este de tipul N pentru actul teatral şi că este doar plauzibilă (în caz contrar, decorul de tipul W). *Aprioricul* are ascendent asupra *aposterioricului*.

Problemele de mai sus se pot explica şi prin conceptele de *individualitate* şi *comunalitate*, valabile deopotrivă pentru scenograf, cît şi pentru obiectul creaţiei sale, poate cu rezerve la scenografia lucrărilor comice, unde staticul decorului nu poate sugera efectul comic, produs prin excelenţă al dinamicului. În cazul general, se poate uşor deduce că cele trei roluri amintite sînt valabile în existenţa statică a componentelor decorului. Pe parcursul reprezentaţiei teatrale, prin mişcările personajelor pe scenă, prin jocurile de lumini, prin « alternarea » personajelor între părţile luminoase şi cele întunecoase ale decorului, pot interveni, şi intervin pentru o perioadă mai scurtă sau mai lungă, noi configuraţii scenice, toate acestea fiind părţi direct implicate în ceea ce numim ritm (componenta dinamică a spectacolului). Similar unui tablou care admite puncte de fugă, apar în decor « centre de orientare » care dirijează privirea spectatorului, care, judicios speculate, *implică* decorul în desfăşurarea piesei, oferindu-i un statut de tip S. Exemplul cel mai convingător ni se pare a fi scenografia lui Andrei Both la « Maestrul şi Margareta », privită mai ales prin mişcările neliniştitului Bezdomnîi. Într-un context nu prea îndepărtat se încadrează şi utilizarea recuzitei scenice de către actori, pentru a « întări » (S) semnificaţia piesei, cum este cazul « sublimării » spadelor în simbolul creştinătăţii — crucea, în « Beţia sfîntă » a lui Pavel Everac în montarea Teatrului Tineretului din Piatra Neamţ (scenografia Emilia Jivanov, regia Mihai Manolescu).

Multe din consideraţiile de mai sus nu sînt, fără îndoială, inedite şi valabile doar pentru scenografie. Formularea lor într-o manieră preoperaţională (de fapt, o translaţie a unor structuri bine studiate în teoria grafurilor) ca şi coroborarea cu aspecte de regulă cunoscute şi utilizate în aprecierea scenografiei, au fost gîndite ca un preambul la o judecare mai obiectivă a contribuţiei decorului în reprezentaţia teatrală, şi un posibil mod de construire (şi justificare) a « obiectului » scenografic.

V. Penişoară Stegaru: Macheta sălii Studio, Teatrul Naţional, Craiova



premise pentru o analiză a structurii proiectului scenografic

dan cristian popescu

Scenografia este artă plastică de sinteză implicată şi adecvată spectacolului. Invenţie necesară pentru a circumscrie locul spiritual şi emoţional al desfăşurării funcţiei actorului, scenografia a devenit construcţie, arhitectură şi artă plastică cu reguli şi principii proprii, artă, ştiinţă şi tehnologie totodată. Proiectele scenografice sînt o realitate artistică ce poate fi apreciată în sine, oferind satisfacţii estetice.

1. Complexitatea spectacolului de teatru ne face să-l apreciem ca un *sistem* integrator al unor componente structurale cu funcţii expresive distincte. Doar exigenţele euristice fac ca analiza spectacolului să pretindă disocierea componentelor funcţionale, suspendîndu-i temporar organicitatea. Analiza componentelor ori subsistemelor spectacolului permite evaluarea funcţiei de « undă comunicativă » purtată de fiecare subsistem şi estimarea informaţiei conţinute. În comunicarea informaţiei sensul dominant al procesului curge de la emiţător spre receptor; teoria informaţiei precizează că un receptor poate sesiza numai ce vine prin « canalul de transmitere » (mesaj), nu şi mulţimea determinărilor şi complexitatea

https://biblioteca-digitala.ro

relațională ce-l leagă de emițător, și pe care doar cineva din afară, un observator, ar cunoaște-o. În comunicare relația de bază are loc între emitent (artist) și receptor (spectator), relație în care recunoaștem legătura informațională între două psihisme, legătură mediată de materialul mesajului. Substanța mesajului scenografic și articularea lui pot fi cercetate. Unele rezultate permit elaborarea strategiilor creatoare în vederea ameliorării comunicării, deoarece fenomenul comunicării estetice nu poate fi desprins de ambianța în care se desfășoară și se împlinește, nici de nivelele contextuale în care ființează actualizîndu-se în momentele de maximă activitate și randament: emisia și recepția.

II. Spectacolul este un « obiect estetic heterogen », în a cărui structură găsim fenomene lingvistice (literare) realizate prin tehnici audio-vizuale și fenomene artistice (figurative) concepute cu tehnici plastic-grafice. Specificul tehnicii audio-vizuale rezidă în timpul de prezentare care este definit și proporționat în funcție de timpul de percepere, spre deosebire de tehnicile plastic-grafice care presupun timpul ca indefinit și independent de timpul de percepere. Componenta scenografică a spectacolului este realizată prin tehnici plastic-grafice avînd asadar atributele obiectului de artă plastică. Scenografia și textul dramatic alcătuiesc « substanța de rezistență » a spectacolului deoarece odată elaborate își conservă — aproximativ aceeași structură. Variabilitatea, în timp, este minimă pentru aceste mesaje și ca atare diferită de mesajul actorului care este supus unei inevitabile variabilități intraindividuale. Astfel actorul este sursa reordonării legăturilor informaționale dintre nivelele spectacolului. Observația aceasta justifică de ce spectacolul de teatru este o autoreinformare care se instituie cu fiecare reprezentație. Într-adevăr, spectacolul fiind un sistem, o schimbare la nivelul unei componente (Q), provoacă modificări în toate componentele, ceea ce provoacă o desfășurare de stări în direcția unui anumit echilibru. Dacă am putea măsura parametrii din care este alcătuită fiecare componentă, atunci echilibrul întregului sistem poate fi exprimat cu ajutorul unui aceluiași tip structural de ecuații diferențiale simultane:

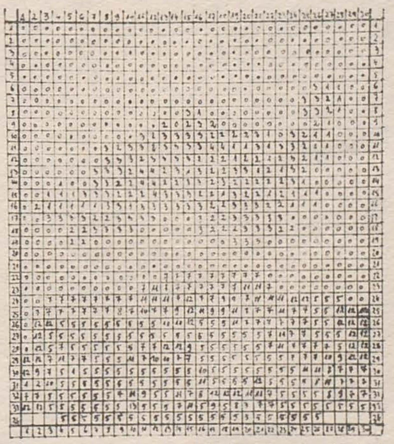
$$\left.\begin{aligned} \frac{dQ_1}{dt} &= f_1\,(Q_2,\ Q_3 \ldots Q_n) \\ \frac{dQ_2}{dt} &= f_1\,(Q_1,\ Q_3 \ldots Q_n) \\ &\cdots\cdots\cdots\cdots \\ \frac{dQ_n}{dt} &= f_n\,(Q_1,\ Q_2,\ Q_3 \ldots) \end{aligned}\right\},$$

unde schimbarea oricărui Q_1 este o funcție de toți parametrii Q, de la Q_1 la Q_n și, invers, schimbarea oricărui Q_1 atrage după sine schimbarea celorlalți parametri și a sistemului ca întreg.

III. Comunicarea, înțeleasă la modul cel mai general, este un proces sprijinit pe două condiții: a) un ansamblu de mijloace fizice și fiziologice de comunicare care funcționează în plan spațio-temporal ; b) un emițător și un receptor capabili de expresie și comprehensiune, de participare cu o lume de idei și mai cu seamă disponibili să convertească ideile în structuri informante. Aceste componente ale comunicării le identificăm atît în structura spectacolului, cît și la nivelul componentelor lui. Mijloacele fizice * ale mesajului scenografic pot fi repertoriate după anume criterii. Această operație constituie un prim moment al cercetării cantitative elementare, în vederea obținerii conținutului informațional estetic. La nivelul obiectului artistic materialitatea asigură un repertoriu de semnale fizice și transmiterea semnelor care pot fi volumele, tonurile, nuanțele, liniile, cuvintele, etc. Simpla prezență a acestora nu constituie decît o stare sau o transformare de gradul I, un început prin care « fizicalul » este convertit în stare estetică. Dezvoltarea ulterioară a procesului pretinde *ordonarea*, adică dispunerea semnelor în vederea creării de configurații structurate, ceea ce constituie transformarea estetică de gradul II, prin care obiectul trece de la un potențial estetic, pe care l-am numit stare, la configurația estetică, așadar la calitate. Ordinea poate fi măsurată cu ajutorul redundanței și entropiei. Aceste noțiuni sînt folosite în spiritul teoriei informației. Subliniem că utilizînd modelul informațional nu concepem esteticul ca vehicul al informației, ci că noțiunea de informație reprezintă un model abstract, care ne permite să descriem raporturile dintre lucruri. Așadar esteticul nu este informație, dar arată ca o informație.

Cantitatea de informație elementară transmisă existentă în obiectul scenografic nu este cuprinsă în sensul semnelor, ci dată de relațiile semnalelor și proporțională cu imprevizibilitatea apariției acestora, după ceea ce a fost numită « surpriză matematică ». Studiul frecvențelor de apariție a semnalelor și semnelor într-un mesaj are ca scop reprezentarea numerică fie pentru ceea ce am numit stare estetică, fie pentru configurația estetică. Examinarea semnalelor și semnelor elementare permite estimarea gradului de complexitate ordonată pe care artistul o comunică în procesul creației. La început Birkhoff, mai apoi Bense, Gunzenhäuser, Moles și Maser au dezvoltat teoria esteticilor cantitative: informaționale și numerice.

IV. Morfologia componentei scenografice a spectacolului se instituie ca o decizie a artistului scenograf în confruntarea intențiilor proprii cu necesități impuse de textul dramatic, concepția regizorală, spațiul scenic, libertățile paradigmatice ale esteticii spectacolului etc. și se finalizează în urma unor serii de ajustări. Mai mult, de la ideea scenografică la scenografia realizată pentru un spectacol anume este o cale în care valoarea estetică a « obiectului scenografic » se releva treptat. Desigur, momentul principal al valorificării este spectacolul, care este analog cu expoziția sau amplasarea operei plastice în contextul spațial pentru care a fost realizată. Ne-am întrebat cum s-ar putea ca pe acest traseu, în diferite momente decizionale, să aproximăm valoarea proiectului și dacă în acest proces se poate introduce un criteriu de control care să ofere și putința unor ajustări sintacticii interioare operei scenografice. Am găsit în această căutare sugestii potrivite în estetica informațională și mai ales din cea numerică. * Așa-numita analiză microestetică (a semnalelor și semnelor unui mesaj) propune un algoritm de calcul care pleacă de la evaluarea informației și redundanței unui mesaj, pentru ca apoi, în funcție de acestea, să calculeze un « indice estetic » exprimat numeric. Indicele estetic este un indicator sintetic care exprimă raportul între entropia și negentropia mesajului, raport care reflectă gradul în care artistul a operat cu raporturile cantitative ale semnalelor și semnelor aduse în structura mesajului. Cu cît valoarea numerică a indicelui estetic este mai mare cu atît putem aprecia că structura formală a mesajului este mai bine articulată asigurînd confortul perceptiv al spectatorului.



Desigur, obținerea acestei valori (probabilistice) nu face decît să aproximeze niște relații cantitative între semnalele și semnele conținute în obiectul artistic supus aprecierii. Atragem atenția asupra valorii cantitative estetice deoarece la un nivel elementar al procesualității creației se operează, cum bine știm, și cu elemente materiale care vor obține rolul de semnificanți abia la o elaborare superioară. Valoarea estetică a scenografiei se va releva odată cu reprezentația spectacolului în momentul realizării comunicației, adică în prezența spectatorilor.

Notă. Pentru cei interesați, prezentăm algoritmul de calcul al indicelui estetic folosind ca material demonstrativ macheta scenografiei pentru Matca» de Marin Sorescu, machetă realizată în secția de scenografie a Institutului de arte plastice « Nicolae Grigorescu ». Am repertoriului cromatic se face printr-o grilă-raster — trasată pe un geam care se așează ales pentru analiză cantitativă structura cromatică a machetei. Pentru aceasta observarea înaintea machetei. Rasterul utilizat de noi este alcătuit din 1013 celule. Pe o grilă de hîrtie se notează culoarea observată, codificată numeric (fig. 1), după care se numără frecvențele absolute în apariția unui ton, deci repertoriul cromatic identificat în machetă. În cazul nostru repertoriul cromatic este alcătuit din treisprezece elemente, adică din acele tonuri și nuanțe utilizate de scenograf. Procedeul de calcul se poate urmării prin examinarea următorului tabel I.

Tabel I

Repertoriu a_1	frecvența absolută m_1	frecvența relativă $p_1 = \frac{m_1}{N}$	informația selectivă $-p_1 \cdot ld \cdot p_1$
a_0	483	0,476	0,5098
a_1	40	0,039	0,1825
a_2	60	0,059	0,2409
a_3	86	0,084	0,2086
a_4	7	0,006	0,0443
a_5	161	0,158	0,4206
a_6	89	0,087	0,2065
a_7	6	0,005	0,0382
a_8	11	0,010	0,0664
a_9	8	0,007	0,0501
a_{10}	26	0,025	0,1330
a_{11}	32	0,031	0,1554
a_{12}	1	0,000	0,0000
n_{13}	N=1013	=0,981 1.000	H=2,2563 bit

p_1 = probabilitatea
N = numărul total de elemente întîlnite în raster
$-p_1 \cdot ld \cdot p_1$ = informația selectivă (antiprobabilitatea)
H = informația medie selectivă exprimată în bit

Așadar s-a înscris în tabelul I: numărul elementelor repertoriului cromatic (n_{13}) ; frecvența absolută prezenței fiecărui element de repertoriu în celulele rasterului (m_1); frecvențele relative (p_1) sau probabilitățile obținute prin împărțirea frecvențelor absolute la numărul total de celule (N); informația selectivă sau probabilitatea inversă (negativă) se obține din tabele pentru fiecare probabilitate ($-p_1 \cdot ld \cdot p_1$) și informația medie selectivă (H) exprimată în biți ca sumă a informației selective.

Informația maximă notată cu H_{max} este funcție de numărul elementelor repertoriului. În cazul nostru informația maximă pentru treisprezece elemente este de 3,7004 bit. În continuare se calculează informația relativă (H_{rel}) a mesajului care este un raport între informația maximă (teoretică) și informația medie selectivă (observată):

$$H_{rel} = \frac{H}{H_{max}} = \frac{2,2563}{3,7004} = 0,6097,$$

ceea ce ne permite calcularea redundației (R):

$$R = 1 - H_{rel} = 0,3903.$$

Indicele estetic căutat este raportul dintre informația medie selectivă (originalitate) și redundanță (banalitate), adică între ordinea introdusă în mesaj și entropie.

$$\text{Indicele estetic} = \frac{R}{H} = 0,1729$$

Indicele estetic (I_e) ne dă o valoare numerică care dă putința estimării a două sau mai multe « mesaje », așadar permite compararea. Această comparare microestetică a structurii informaționale a mesajelor se poate aplica și la « obiecte » cuprinse în cadrul unui obiect complex. Putem astfel compara microestetica globală a obiectului nostru cu informația estetică a unui obiect conținut în el (suprasemn)

1. *Liana Axinte: Marionete pentru « Til Ulenspiegel »*

2. *« Inimă rece » de Hauff, Teatrul de păpuși, Constanța, scenografia Mircea Nicolau*

*** Sintactica se ocupă, în semiotică, cu cercetarea relațiilor dintre semne.**

*** Arbeitsberichte zur Planungsmetodik 2; Siegfried Maser, Numerische Ästhetik, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1970.**

https://biblioteca-digitala.ro

trei întîlniri cu paul bortnovschi

alexandra titu

1. despre convențiile cinematografului și teatrului

Paul Bortnovschi, mă aflu la dumneavoastră în primul rînd dintr-o dorință egoistă, ca pasionat de teatru, ca să aud vorbind despre teatru pe cineva « din interiorul miracolului ». Dacă aș fi venit ca simplu vizitator nici dumneavoastră și poate nici eu nu am fi găsit timpul necesar unei discuții. Dar așa, venind să vă iau un interviu, iată, totul devine foarte firesc. Pentru început, cred că e interesant să ne spuneți cum ați ajuns, dumneavoastră, care sînteți în primul rînd un arhitect, la pasiunea pentru lumea « fictivă » a teatrului?

Inițial nu a existat nici un fel de pasiune și nici o tradiție a acestei preocupări în universul meu apropiat. Este aproape hazardul cel care m-a făcut să abordez acest domeniu, iar calea pe care m-am apropiat de el este surprinzătoare. Cu atît mai surprinzătoare cu cît nu mă programasem deloc pentru acest mod de creație. Am început cu decoruri de film, și asta datorită unui prieten din facultate. O reîntîlnire întîmplătoare cu Liviu Ciulei, care se afla atunci la început de drum, o propunere de a lucra împreună decoruri de film. El era din pornire un « om de teatru », în cinematografie însă debuta acum, ca scenograf, și asta se întîmpla într-un moment — e vorba de anii '50 — cînd la noi cinematografia era departe de a se fi structurat ca industrie. Pe atunci abia se formau cadrele pentru ceea ce urma să se dezvolte. Liviu Ciulei își propunea scenografia ca o ucenicie pentru a ajunge la regia de film. Așa că împreună am atacat această nouă activitate. Am defrișat, pot să spun, un domeniu pe care nu aveam de unde să-l cunoaștem (decît destul de vag) și, din acest punct de vedere, a fost desigur o experiență interesantă. Dar personal nu m-a prins această experiență, la ora aceea neavînd revelația spațiului cinematografic și a posibilităților, a bucuriilor pe care creatorul le poate culege de aici. De fapt și astăzi am aproape aceeași părere. Numai în niște condiții speciale scenografia de film m-ar putea interesa.

Totuși, știu că vă preocupă intens. Că ați lucrat scenografia la « D'ale carnavalului », filmul lui Lucian Pintilie.

Este vorba tocmai de acele condiții speciale, condiții moral-estetice speciale.

În legătură cu această creație, mi se pare foarte interesantă o afirmație pe care o făceați cu trei ani în urmă într-un alt interviu, pe vremea cînd tocmai abordați această muncă. Atunci vorbeați despre dorința de a surprinde un autentic. Un autentic al acelui timp, chiar al « unui Caragiale dincolo de Caragiale ». De reconstituirea minuțioasă a unei întregi epoci. Or, din scenografia dumneavoastră de teatru (din « Danton » de pildă din « Regele moare ». sau din « Generoasa fundație »), ne-am obișnuit cu o altă viziune. De obicei impuneți un spațiu simbolic, în care nu istoria obiectelor (nici măcar a personajelor), nu acel cîmp conotativ, acea aură aluzivă care încarcă obiectele sînt cele care trebuie să îl capteze pe spectator. V-am văzut mai ales ca arhitect al scenei, operînd în primul rînd cu spațiul, cu elementele lui — cu masele, cu golurile, cu articulările de peisaj exterior și loc închis, cu complementaritățile unor spații mari sau reduse. Și atunci mi se pare foarte interesantă această dorință de autentic condiționat de memoria obiectelor și a locurilor . . . Poate că acest lucru se întîmplă tocmai fiind vorba de un limbaj diferit față de al teatrului, de limbajul filmului?

Nu. De fapt nu există nici o contradicție în mine cînd iubesc arta abstractă și figurativă în același timp. Tandrețea, dragostea, plăcerea pentru *urme concrete* o am în același timp cu plăcerea nedefinitului. Or, aș spune că prima categorie intră în însăși existența mea din copilărie. Plăcerea de a descoperi urme de viață în locuri, de a regăsi amprentele vieții . . . Cred că e vorba de un anumit dat al sensibilității, de o anumită exersare și orientare a percepției. Îmi amintesc că, școlar fiind, mă plimbam adeseori cu tatăl meu (care avea aproape aceeași profesie) pe străzi, și ne uitam la case, pentru frumusețea sau urîțenia lor. Discuția care se purta era de obicei pe criterii de arhitect (e logic, e frumos etc.). Dar cu acest prilej *vedeam* și lumea *pentru care* erau construite casele, și cine le construise. Acesta este deja un început pentru « biografia obiectului » și a « locului ». Am debutat deci ca înregistrator al vieții. Or, cel puțin aceasta este *una* dintre condițiile activității oricărui scenograf, este o fază inițială a oricărui proces în scenografie, fie că o exploatezi direct, fie doar indirect. De fapt, ca în cazul oricărei creații.

Filmul în plus implicînd aproape inevitabil o mare doză de realitate fizic prezentă. Undeva poate pe aici stă totodată și motivul pentru care atracția mea spre film era și este mai mică. Mă atrage doar atunci cînd planul acesta al servirii realității, al comunicării directe realitate-realitate este depășit prin metaforă — metafora congenitală a produsului artistic — prin incursiunea într-un anumit univers care nu trebuie să fie neapărat, într-un mod declarat, *ficțiune*, aș zice, într-un univers moral. Cu Lucian Pintilie am lucrat de la început multe piese de teatru și există o comuniune între noi, o încredere totală în discursul nostru profesional. Totuși trecuse destul de mult timp de cînd nu colaborasem. Bucuria mea a fost mare cînd am văzut că ideile, notațiile mele, premonițiile mele plastice construite în jurul extraordinarului său scenariu erau exact ceea ce Pintilie dorea, că s-a realizat din nou și rapid acea comuniune elevată care caracterizase toate lucrările noastre precedente și care era o condiție fundamentală și acum în noua mea aventură în film.

Aș dori acum să pătrundem în interiorul « miracolului », al acelui mecanism complex și delicat al vizualizării unei « drame ». Mă refer desigur la teatrul care se bazează pe un text dramatic (și care constat că vă preocupă) și nu la spectacolul abstract, de tipul celor montate de Schlemmer la Bauhaus sau de, să zicem, Xenakis. Dumneavoastră (scenograful) operați cu valori spațiale, cu semne plastice, traducînd timpul în spațiu, un tip de convenție în altul. Iar dificultatea (și prospețimea, desigur) mi se pare a proveni din întîlnirea unor preocupări plastice coerente într-o epocă (și cu atît mai mult la un artist) cu structuri literare foarte diferite, cu tensiuni exprimate în sentimente spațiale foarte diferite — unele vizînd o aspirație totală spre libertate, altele o anume intimitate, sau un sentiment de solitudine și claustrare.

Ceea ce facem noi important este în primul rînd că gîndim. Desigur, gîndul nostru se poate opri la un nivel mai scăzut sau poate atinge niște culmi de spiritualitate, de esențialitate. Viața face să nu putem atinge totdeauna un asemenea nivel, spre care aspirăm, căruia ne dedicăm. În genere, însă, această meditație a noastră de meseriași-gînditori și întruchipatori, de « punători în formă » pentru teatru este cea care marchează fundamental calitatea artistică. Nu este vorba deci, în nici un caz, de abilități imediate, de facilități care pot trece ușor pe lîngă adevărul operei. Încheind, acum, un ciclu al existenței mele cu teatrul (căci un timp aș dori să mă abțin de la a accepta tentații exterioare, oferte, tocmai ca să pot lucra « fără comandă ») și făcînd un bilanț, cred că, în scenografie, mi-am făcut datoria să gîndesc și uneori am avut bucuria să constat că am gîndit bine, că am reușit să surprind acea esență a obiectului de artă inițial care ne este dat și care este drama, textul dramatic. Scriam mai demult despre sarcinile scenografului, care are de investigat, de secționat mai multe realități — realitatea văzută de autorul dramei, a epocii la care se referă drama, a vieții și epocii autorului, a timpului cînd se montează spectacolul etc. — și din realitatea aceasta atît de multiplu etajată și intercomunicantă care trebuie secționată, tomografiată, se constituie imaginea pe care ți-o creezi despre spectacol și pe care o propui. În altă ordine de idei, aș aminti că în meseria noastră meditația nu se face de unul singur, ci împreună cu regizorul. Este poate o virtute a mea de a mă fi apropiat totdeauna de regizor, de datele personalității sale. Desigur, m-am apropiat în special de cei cu care am putut să comunic, dar au fost și situații, în repertoriul acesta al unei existențe de scenograf (care nu a fost exclusiv de scenograf), de permanentă tentație a autoverificării, să lucrez și cu personalități cu care nu aveam un dat comun fundamental sau chiar uneori pentru care nu aveam deloc afecțiune. Efortul de apropiere, de comunicare a fost o premisă bună. Faptul că nu gîndim pe o generalitate, ci pe un registru propriu acestui *personaj* care este regizorul a constituit pentru mine ceea ce eu aș numi « o constrîngere fertilă ».

2. constrîngerile fertile și experimentele cu teatrul istoric

Paul Bortnovschi, vorbeați despre constrîngerile fertile.

Eu vorbeam de acele constrîngeri, de acele determinări liber consimțite, fertile, incitante, stimulatoare pentru a te verifica, pentru a face noi experiențe, pentru a găsi noi căi, noi soluții.

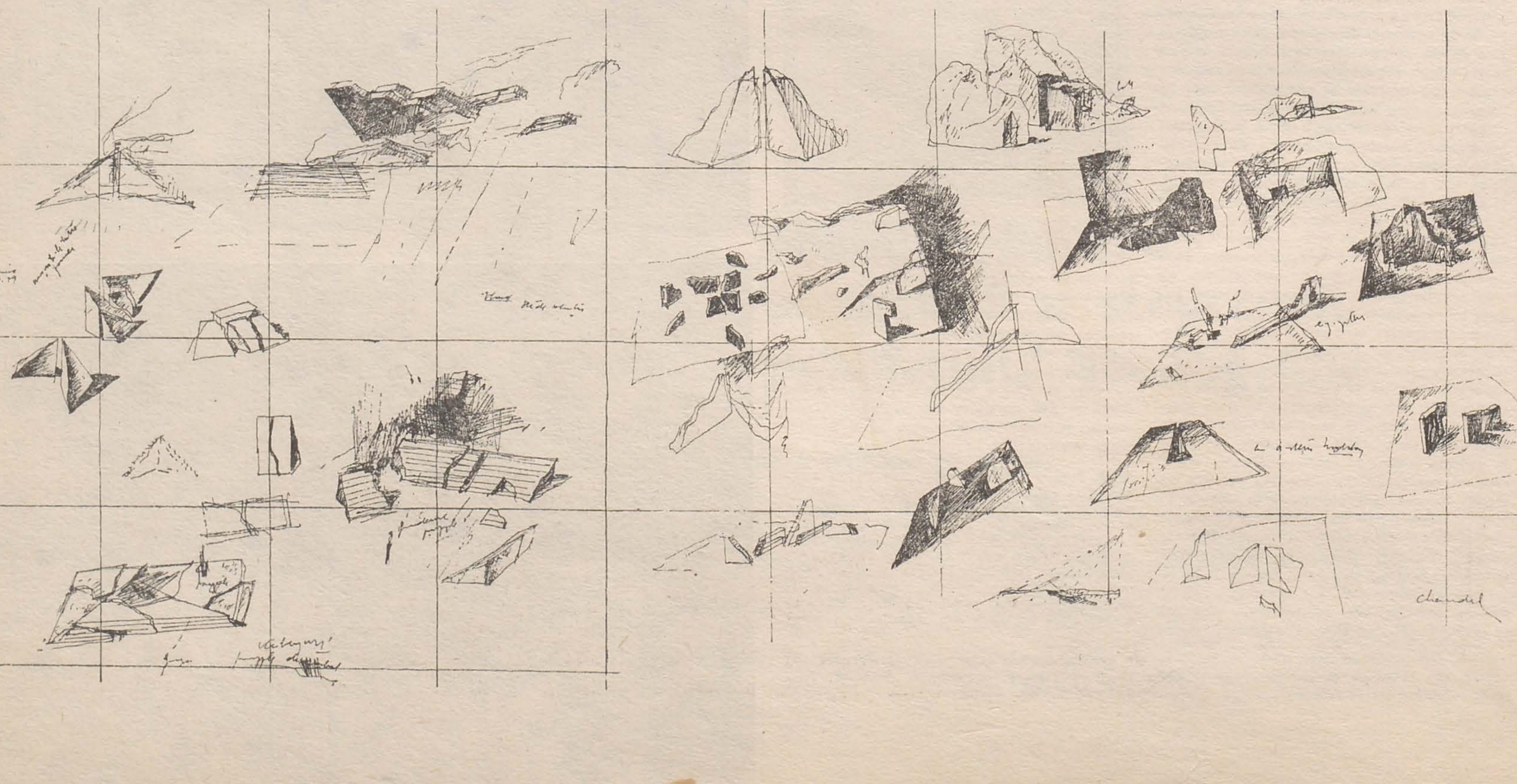
Nu v-a tentat niciodată să realizați un spectacol în totalitate? Să fiți zeul absolut? Să vă jucați cu toate elementele?

Desigur, acesta este deznodămîntul la care trebuie — ideal — să ajungă orice scenograf. Nu, nu m-a tentat și asta pentru că eram altfel programat în viață. Contactul meu cu teatrul s-a produs incidental, am crezut că va fi o mică buclă de cîțiva ani, și că mă voi reîntoarce exclusiv la arhitectură (cu majusculă), îmbogățit de toată această experiență cîștigată. Viața a făcut ca bucla aceasta să se prelungească pînă acum, neputîndu-mă desprinde total de acest cîmp. Dar, nefiind în primul rînd și exclusiv scenograf, nu mi-am propus niciodată să ating acel prag jinduit de scenografi, și la care trebuie să ajungă un scenograf care vrea să-și întregească aventura teatrală. Scenograful nu este deținătorul tuturor cheilor și aceasta este o privațiune pentru un artist. Deși el, scenograful, are în schimb mai multe posibilități de experimentare, de realizare, de verificare decît alt plastician. Eu, venind din arhitectură, am descoperit în scenografie posibilitățile unor verificări imediate, ale unor realizări într-un ritm la care în alt domeniu nici nu poți visa. Un arhitect trebuie să aștepte luni, poate ani de zile pentru a-și vedea realizat un proiect, pusă în picioare « o coloană ». Pe cînd aici, grație unor derizorii mijloace, apelului la ficțiune, la iluzie, se poate face o gimnastică continuă, creație continuă. Așa se face, poate, că nu m-am despărțit încă total de scenografie, continuîndu-mi aventura în acest domeniu din care am desprins reale bucurii. Am cules bucurii uneori chiar cînd nu porneam cu o chemare pentru obiectul pe care trebuia să-l plămădesc, cu care nu aveam să zicem afinități directe. Cum mi s-a întîmplat, de pildă, cu teatrul istoric.

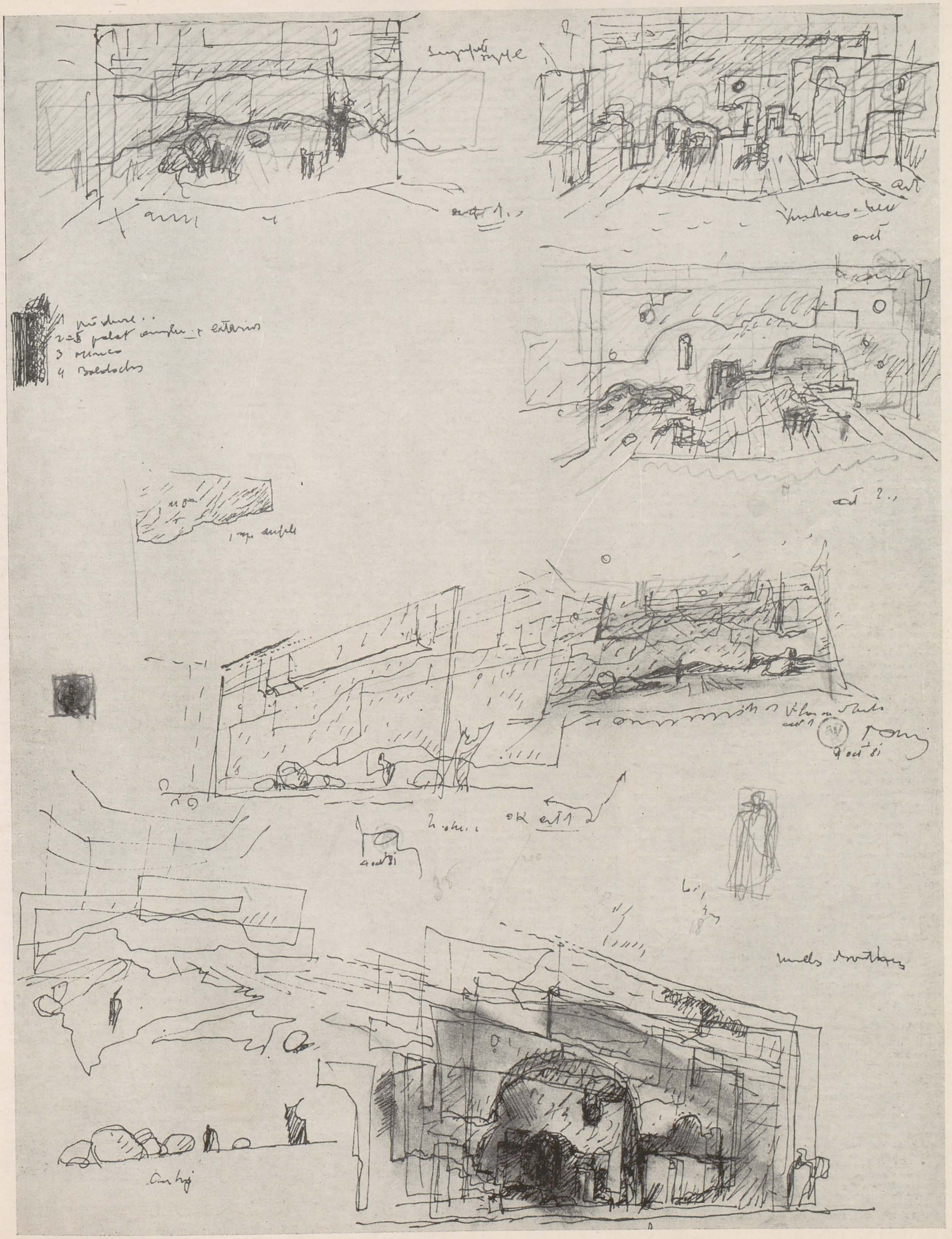
Chiar voiam să ne oprim asupra acestui punct. Se pregătește acum un « Vlaicu Vodă » la care ați acceptat să realizați scenografia. Mi se pare foarte interesant din mai multe puncte de vedere. Cum vă incită acest tip de teatru? Desigur, ați lucrat « Danton ». Dar această piesă, deși se referă la istorie, o face altfel. Revoluția este o stare în sine, dinamitînd de obicei convențiile istoriei, atmosfera epocii — iată deci premisele unei libertăți absolute. « Vlaicu Vodă » aparține însă unui gen care mizează în primul rînd pe atmosfera de epocă, verosimilă chiar dacă nu veridică. Cum vă atrage această aventură?

Aș fi spus că nu trebuie să mă incite, să mă atragă. Desigur, logica utilizării existenței determină omul de teatru să se concentreze asupra lucrurilor care îi oferă condițiile unei catapultări la un nivel înalt, să-și concentreze creația pe o literatură de *valoare certă*. Cunoaștem limitele acestor texte dramatice,

Schițe pentru « Schimbul » de Paul Claudel
Schițe pentru « Vlaicu Vodă » de Al. Davilla



https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro

atît de mult puse în scenă şi aş zice uzate de retorism şi de o iconografie teatrală plină de clişee. Şi atunci pare un fel de sacrificiu cînd îţi dedici cîteva luni unei asemenea munci. Poate de aceea, poate dintr-o conjunctură specială, nu am căutat prilejul să realizez teatru istoric. Îmi amintesc totuşi cu interes de unica mea experienţă în acest gen făcută cu un « Despot vodă » la Iaşi cu Crin Teodorescu. Toată lumea îşi amintea montarea memorabilă din regia lui Dan Nasta, o reprezentaţie cu mult fast şi splendoare, după mine, surprinzătoare faţă de candoarea textului. Eu m-am simţit imediat tentat să atac această piesă din alt unghi, un unghi schimbat faţă de spectacolul anterior. Şi aplecîndu-mă asupra piesei cu indulgenţă şi tandreţe, cu grija de a nu face vizibil zîmbetul meu îngăduitor, dar totodată fără a ambiţiona o dramă shakespeariană, am ajuns la o soluţie care mi-a oferit bucuria unui lucru expresiv. Totul se juca într-un fel de viziune sincer naivă. O imagine construită din neabilităţi aparent spontane, dar invocînd lumea detaliilor de viaţă din frescele mănăstirilor moldovene. Am mizat pe un joc de proporţii ce transforma emfaza unei tragedii de palat într-o povestire care-ţi făcea plăcere s-o asculţi. M-a marcat imediat după război montarea unui « Henric al V-lea » cu Lawrence Olivier, unde scena predării cheilor oraşului Azincourt, dacă nu mă înşel, se inspira dintr-o imagine a lui Fouquet, personajele depăşind cu mult ca mărime decorul, panaşele le atîrnau pînă la pămînt peste ziduri. În spectacolul meu se petrecea ceva oarecum înrudit, dar ţesut cu un alt plan de candoare locală, echivalentul Azincourt-ului fiind imaginea cetăţii din căderea Constantinopolului, din frescele de la Voroneţ sau Suceviţa.

Într-un spaţiu de cîţiva metri pătraţi se concentrau o serie de mici clădiri cu naive şi disonante proporţii. Casa lui Moţoc era rezumatul unei case, un fel de cupoletă bizantină, cu o fereastră prin care intra o rază de lumină şi pe care fata lui Moţoc, ţesînd la gherghef, ca Oana din orice « Apus de soare », o ocupa aproape în întregime, în timp ce Moţoc îşi juca alături, în sala de primire, şi ea comprimată la un enunţ naiv, rolul cu credinţa unui actor din timpul lui Asachi, credinţă asemănătoare celei pe care o aveau actorii aduşi de Hamlet să joace la curtea regelui, un fel de « irozi ». Mi-a făcut plăcere experienţa cu aceste căsuţe pe care le plimbam prin scenă, un joc, dar un joc căruia am căutat să-i dau semnificaţii.

Presupun, însă, că nu veţi repeta această experienţă, chiar după cum vorbiţi acum despre ea. Cu puţină nostalgie.

Cu « Vlaicu Vodă » lucrurile stau puţin diferit. Cred că l-am văzut pe vremuri la Teatrul Naţional, sus la galerie. Dar de citit, cum se întîmplă adesea în liceu să nu parcurgi chiar tot materialul programei, nu l-am citit. Şi acum, citindu-l, am avut revelaţia unei piese destul de bine construite. Sincer să spun, eu crezusem că o să pot ataca cam pe acelaşi registru de atunci, cu aceeaşi tandreţe să reiau şi să duc mai departe acea experienţă, fiindcă am pentru tot acest univers al începuturilor teatrului românesc un sentiment de ataşament. Găsesc că o modalitate onestă de a te apropia de el este o luciditate care nu exclude afecţiunea. Dacă nu ai afecţiune rişti să trebuiască să nu fii sincer.

Probabil că numai creaţiile foarte mari se pretează la parodie.

Da, tocmai asta e. Şi atunci mi-a apărut şi mai dificilă atacarea acestui spectacol, a cărui imagine limpede nu am avut-o de la început. Iar după ce am citit textul, cum vă spuneam, eram încă şi mai puţin lămurit de ce aveam să fac. Dar cred că am găsit o soluţie. Cel puţin la nivelul gîndului, sper să fi reuşit. Fără a pretinde să fie un lucru foarte mare, am oferit o soluţie acestui spectacol. Pentru a restitui demnitatea unui univers, atît de compromis de clişee mai mult sau mai puţin brumăresciene. Încercînd să fac un serviciu acestei piese care se joacă *astăzi*, şi nu înainte de război, la Teatrul Naţional, totuşi la Teatrul Naţional.

Aţi atins un punct nevralgic al premiselor artei — nu numai a artei de scenograf (deşi aici lucrurile par mai evidente) dar a oricărui fel de artă. Pentru că nu e vorba doar de cadrul vechiului Teatru Naţional sau a celui nou, ci mai cu seamă de un public nou, care a văzut deja alte lucruri, care în primul rînd are o conştiinţă de sine ca public — ceea ce uneori e bine, alteori nu e chiar aşa de bine — are ambiţii critice, orgoliul de a fi public. Care este, în orice caz, conştient că trebuie să se facă un efort pentru el. Că are dreptul la asta.

Da. Sînt mutaţii şi în sensibilitatea publicului. Au trecut nişte ani, s-au cosumat nişte experienţe, şi în teatru dar şi în plastică. Şi fie că este un public care întreţine un dialog cu artele, fie că nu o face sistematic, undeva se insinuează formulări de alt tip, un limbaj pe care şi l-a însuşit, conştient sau nu, un alt nivel al registrului de semnificaţii. Şi prea ades a fost folosită soluţia minimală în activităţile noastre în diverse domenii ale artei, ca să nu creadă că are dreptul la altceva. Prea des i s-au oferit lucruri care nu vizează valoarea. Revenind la acest lucru nu lipsit de anumite virtuţi dramatice care mi s-a părut textul lui Davilla, şi care nu se pretează la aceeaşi drăgălăşenie în abordare, am decis să caut o expresie care să nu se vrea decît demnă, fără să-şi propună o altă programare. Fiind vorba de Teatrul Naţional, conservator ca toate teatrele naţionale, care deşi nu se lansează în aventuri, expresii insolite la piese de acest gen, ni s-a sugerat că trebuie să facem cu seriozitate o restituire documentară precisă, ceva în genul serialelor engleze de televiziune, deci cît mai bine realizate profesional. Ei bine, în ceea ce priveşte reducţia la precizia documentară, aş zice că de la scenografie aştept alte satisfacţii. Am eliminat de la început ideea unui decor realist, chiar fragmentar, chiar eliptic, care ar fi putut să fie util dar care nu mă interesa. Nu vibram la o experienţă de acest gen. Este şi o problemă a stadiului la care se găseşte creatorul în existenţa sa. Există formulări pe care poţi eventual să le apreciezi (seriozitatea minuţioasă, adresa precisă a scenografiei din serialele engleze de televiziune) dar fără să te tenteze. Nu mi-aş dedica viaţa unei asemenea experienţe. Poate în alt moment aş fi făcut-o, dar la această oră mă interesează un alt plan de experienţe. Şi am căutat să ofer un cadru respectabil acestei drame, dar bazîndu-mă pe etapa în care mă aflu, adică într-un moment cînd am tendinţa de a *dezarhitecturiza* scena. Tocmai eu, arhitectul, doresc să nu cad în tentaţia de a mă juca de-a arhitectul pe scenă şi, în această lucrare, de a păstra numai ceea ce graţie formaţiei şi pasiunii mele de arhitect mă face util aici, o bună cunoaştere a fenomenului arhitectural românesc, o intuire a spaţiului său şi faptul că ştiu exact unde mă aflu, cu ce morfologii operez. Şi atunci, din aproape în aproape, şi comandat şi de intenţia regizorului şi de datele piesei care are un caracter de romantică intrigă poliţistă, de planuri subterane, de intrigi, de un joc de lumini şi clarobscururi, pe de o parte, de necesitatea tehnică a creării unei stări în continuă schimbare pe de altă parte, mi-am propus o imagine concisă şi operativă. Între altele, a nu folosi elemente tridimensionale, de a crea o sugestie economică a profunzimii. Vedeţi, cînd eram încă la începutul activităţii mele teatrale, poate din cauza arhitecturii care-mi era în sînge, priveam cu oarecare desconsiderare aventurile relativ derizorii, de pildă un decor făcut de Picasso din nişte pînze pur şi simplu decupate şi puţin vopsite pe margini. La această oră asemenea sinteze mi se par fireşti. Mi se pare firesc de a exprima cu mijloacele cele mai lapidare şi mai imateriale, idei. În exerciţiile mele, în notele mele de lucru, mă opresc de multe ori la combinarea unei singure linii sau a unui plan cu un alt plan, ca un fel de lene. Dacă stau şi mă gîndesc bine, obţinerea senzaţiei lipsei de efort, seducţia schiţei relaxate, se strecoară în toate acţiunile mele, în special în ultima vreme. A obţine ideea dintr-o mişcare, o maximă economie a gestului, mesaje transmise prin minim de semnale, prin amorse de semnale. . . Şi aceasta răspunde şi pe planul concret al formulării materiale, aş zice cu un proces de *atehnicizare*, cu urmărirea celor mai relaxate soluţii tehnice, chiar cu urmărirea însăşi a unei candori tehnice. Cam acesta este cîmpul de preocupări în care s-a conturat scenografia la « Vlaicu Vodă ». Toată această arhitectură (cadrul dramei) a fost realizată din planuri paralele, de fapt în tradiţia decorului de culise, decorului dioramatic. Astfel, dintr-o succesiune de — să zicem zece arcade, decupate în planuri de pînze, am creat un sens spaţial. Doamna Clara, de pildă, apare în fundalul scenei, străbătînd acest culoar tăiat în pînze. Combinînd cu efectele luminii, care reliefează un plan, creează zone de lumină şi umbră, obţin profunzimi spaţiale pe care cu greu le pot crea elementele tridimensionale şi trompe-l'oeil-ul cu un arsenal tehnic mai dezvoltat şi pe o scenă mult mai adîncă. În această aventură e implicat de fapt un gînd al meu mai vechi despre scenografie — că ea este un fel de univers fără gravitaţie, dematerializat, în care poţi ajunge să păstrezi doar *ideea*. Că nici un pictor sau sculptor sau arhitect nu-şi poate permite să facă ceea ce poţi să faci pe scenă, în acest sens. Pe scenă unde totul este iluzie şi abur. Iar implicaţiile de detaliu în loc să se piardă prin lapidaritatea şi puţinătatea mijloacelor adoptate se pot de fapt amplifica. De pildă, aceste pînze decupate terminate fiind întîmplător în partea de jos rămîn suspendate şi nu ating platoul scenei. Ele apar un fel de ruine, ziduri mîncate la bază. De-a lungul spectacolului picioarele intriganţilor, explicit sau nu, în funcţie de lumini, se pot vedea strecurîndu-se conspirativ, în adîncimea sugerată a sălilor palatului. Aceste posibile decodări anecdotice, pe care eu însă nu le doresc neapărat operate, sînt utile la înbogăţirea expresiei, la nuanţarea stărilor. Aluziile directe, conotările explicite nu vor putea pentru mine niciodată înlocui valoarea nedefinitului şi ambiguităţii.

Lucrînd cu aceste planuri, suspendate la stăngile scenei, în care se decupează la modul aluziv bolţi bizantine, grinzi, ferestre şi ocniţe, am de asemenea posibilitatea de a trata spectacolul ca pe o înlănţuire de nenumărate imagini, nu numai ca pe o succesiune a celor cinci ambianţe clasic determinate. Şi totodată ca pe o continuitate de creşteri şi descreşteri ale tensiunii. Îmi realizez în felul acesta o dorinţă mai veche pe care nu am putut-o realiza în alte spectacole, ca « Danton », de pildă, aceea de a obţine o înlănţuire de spaţii-stări (spaţii mici şi spaţii profunde). În cazul lui « Danton », Horia Popescu, care e dornic de monumental, a exploatat spaţiile mari, iar eu nu am putut avea nişte întreruperi în sentimentul spaţial, acele alternanţe care ar fi putut pune în valoare spaţiul mare — acea compunere temporală. Vedeţi acum ce mă interesează în « aventura » cu « Vlaicu Vodă ».

3. arhitectul — scenograful marilor utopii

Paul Bortnovschi, ceea ce ne-aţi spus despre cum vedeţi arhitectura (dezarhitecturizată uneori) a spaţiului convenţional al scenei, mă tentează să vă antrenez într-o lărgire a discuţiei, şi asupra experienţei globale de modelator al existenţei unor oameni, Sînteţi, cum precizaţi mereu, în primul rînd arhitect. Nu vă tentează spectacolul ca artă totală — şi sinteză de genuri şi limbaje, pentru că profesaţi un alt tip de artă totală, arhitectura. E un nonsens să vă întreb care tip de spaţiu (cel fictiv sau cel real) vă solicită mai mult. Ambiţia oricărui arhitect bănuiesc că trebuie să fie aceea de a-şi pune amprenta asupra realităţii, creînd un spaţiu total. Dar m-ar interesa să ne spuneţi cum se întrepătrund cele două experienţe, experienţa cu lume a tuturor posibilităţilor iluzorii, şi o lume a utopiei şi a confruntării cu urgenţele sociale.

Vedeţi, aici există nu numai un fel de voluptate a realizării imediate în scenografie, şi ea nu îmi oferă doar o consolare la gîndul de a nu fi făcut destulă arhitectură. Dar aventura arhitecturii contemporane, post-moderniste începe să se lege cu scenografia. Pentru că trăim un fel de saturaţie faţă de funcţionalism, faţă de funcţionalismul elementar. Şi este, într-un fel, pozitiv, faptul că eu aş putea astăzi intra cu toată experienţa spaţiului scenic în spaţiul vieţii. Cu toată aventura mea teatrală, eu am fost pînă nu de mult un pătimaş al funcţionalismului, care a rodit în extraordinare realizări ale arhitecturii. Cînd am avut prilejul unei călătorii în America, m-am dus în pelerinaj pe Park Avenue la clădirea Seagram a lui Mies Van der Rohe, partenonul « stilului internaţional ». Dar alături de fiorul evenimentului, am trăit o nelinişte, o dezamăgire, probabil simultană şi similară cu cea a arhitecţilor ce practicaseră şi epuizaseră funcţionalismul. Am avut sentimentul unei căi fără ieşire, sentimentul că ceva se consumase şi acum era nevoie de altceva. Clădirea aceea cu adevărat superbă, construită din bronz brunat şi cristal fumuriu, aşezată pe o dală de granit, era tot ce poţi să doreşti mai mult ca limpezime, coerenţă şi perfecţiune tehnică. Dar ea marchează o limită dincolo de care devine inutil să treci. Acest altceva aşteptat este poate o reapariţie a vieţii printre standarde, a vieţii în întreaga ei complexitate, cu gesturi insolite, cu diversitate de nuanţe şi idei. Faţă de o asemenea evoluţie, de o asemenea reconsiderare a orientărilor nu mai apare deloc surprinzător să vorbeşti de « *scenografie şi arhitectură* », să faci apropieri între acestea, nu numai la nivelul speculaţiilor, ci şi la cel al acţiunilor concrete. Semnele unui asemenea proces, cel puţin în zona preocupărilor formale, se citesc frecvent în arhitectura post-modernistă.

Este evident că spaţiul acesta laic în care se consumă scenariul existenţei umane cere semnificaţie, trebuie să nască stări, stări multiple, sisteme de stări adecvate complexului scenariu al vieţii. Or scenografia, în sensul în care i-l atribui eu, aceasta face în spaţiul său iniţiatic. Scena este un adevărat loc de experimentare, un laborator pentru încărcarea spaţiului cu stare. Iată de ce mi se pare că scenograful, cel cu majusculă, este binevenit în spaţiul vieţii, că modelul demersului său poate fi util arhitecturii.

În acest sens, de pe poziţiile capacităţii de a înţelege în întregime sensurile unui spaţiu, cred că oameni ca dumneavoastră, cu formaţie atît de complexă — arhitect, designer, scenograf, pedagog — ar trebui să modeleze spaţiul social. Plec de la o idee a mea mai veche — că viaţa noastră cotidiană (a oamenilor acestui secol) este destul de lipsită de stări diferenţiate, de stări care să marcheze nişte evenimente. Că există o anume uniformitate de stare, pe care uniformitatea ambianţei vine să o accentueze. Dispar obiecte de arhitectură care poartă, cum spuneaţi amintind acele plimbări ale copilăriei, amprenta unor vieţi, a unor personalităţi creatoare sau a celor ce le locuiesc. A unor vieţi generoase sau meschine, dar fiecare constituind o surpriză. Nemaivorbind de varietatea şi semnificaţia arhitecturii (vedeţi, nici nu spun frumuseţea). Iar acum, în aceste cartiere de blocuri, există o uniformitate, ale cărei motivaţii economice şi sociale le înţelegem, dar această înţelegere nu anulează efectele de care vorbeam, sentimentul imposibilităţii de a comunica cu ceea ce se află dincolo de aceste forme, de aceşti pereţi. O absenţă tocmai a acelui scenariu, a acelor evenimente care nu-ţi poţi imagina cum se petrec aici.

Este regretabil într-adevăr, şi aceasta se întîmplă cam peste tot în lume . . . Lucrurile vechi cedează foarte rapid lucrurilor noi, mult mai rapid decît în trecut. Graba absurdă precipită într-o groapă comună amintiri, obiecte moştenite şi tradiţii, lăsînd în loc un vid valoric şi afectiv. Şi nu mă refer neapărat la valorile arhitecturale mari, ci la obiecte cu funcţie valorică în existenţă. Sînt atîtea lucruri din trecut care ne-ar putea însoţi şi îmbogăţi viaţa dusă în plină civilizaţie tehnică şi urbană. Desigur este inevitabil avansul standardului şi serializării. Este, aş zice, preţul pe care omenirea îl plăteşte pentru dezvoltare. Şi cum ea, omenirea, în ciuda contestărilor, a alarmelor şi dramelor ecologice, în ciuda conştiinţelor deşteptate, nu pare dispusă să abandoneze industrii şi oraşe pentru a se întoarce la viaţă pastorală sau rurală, acest preţ îl vom plăti în continuare. Armonia satului, a lumii formelor sale, este pentru noi un paradis pierdut, un paradis pierdut aproape într-o generaţie. Iar oraşul se construieşte aşa cum prea bine ştim, iar oamenii care îl populează în marea lor majoritate sînt privaţi de sprijinul valorilor care se îngemănau cu existenţa lor.

După părerea mea, poate cea mai importantă valoare pierdută este cea a *criteriilor de valoare*. Şocul industrializării şi urbanificării, dezrădăcinările şi tentaţiile aduse de această revoluţie, au provocat o traumatizare a ordinii moştenite, însăşi a ordinii interne a oamenilor. S-au uitat deodată adevăruri fundamentale, principii vitale care au stat la baza armoniei lumii de forme în care trăiau. Mereu revin la noi şi mă gîndesc la tradiţia limpezimii caselor şi lucrurilor ţăranului român, la frumuseţea, la logica lor care făceau ca graniţele dintre spirit şi materie aproape să nu se poată demarca.

Acolo unde ceea ce e necesar era foarte cert. Ori astăzi, foarte puţini dintre cei care constituie publicul, consumatorii, ştiu ce le e cu adevărat necesar. Nu e vorba numai despre acele false necesităţi create de modă, ci de o zonă a afectivităţii lăsată neacoperită, şi care se acoperă prin acumulare, prin proiecţie asupra unor obiecte. Iar cel care vine la un spectacol vine tot pentru a avea ceva în plus. O experienţă (care se confundă fulgurant cu a fi altceva, dar aici e altă discuţie). Ca designer, arhitect şi scenograf sînteţi mai în măsură să ştiţi cum se poate media această experienţă. Cum s-ar putea colora din nou viaţa acestor oameni cu nişte momente de referinţă, fie că sînt momente-obiect, fie că sînt momente-eveniment. Mă gîndesc de pildă chiar la marile noastre festivităţi — defilări, meeting-uri, şi aşa mai departe. Pînă şi în aceste momente-cheie, ambianţa sărbătorească, şi implicit acea participare spontană, la care atmosfera, ambianţa contribuie în mare măsură, lipseşte.

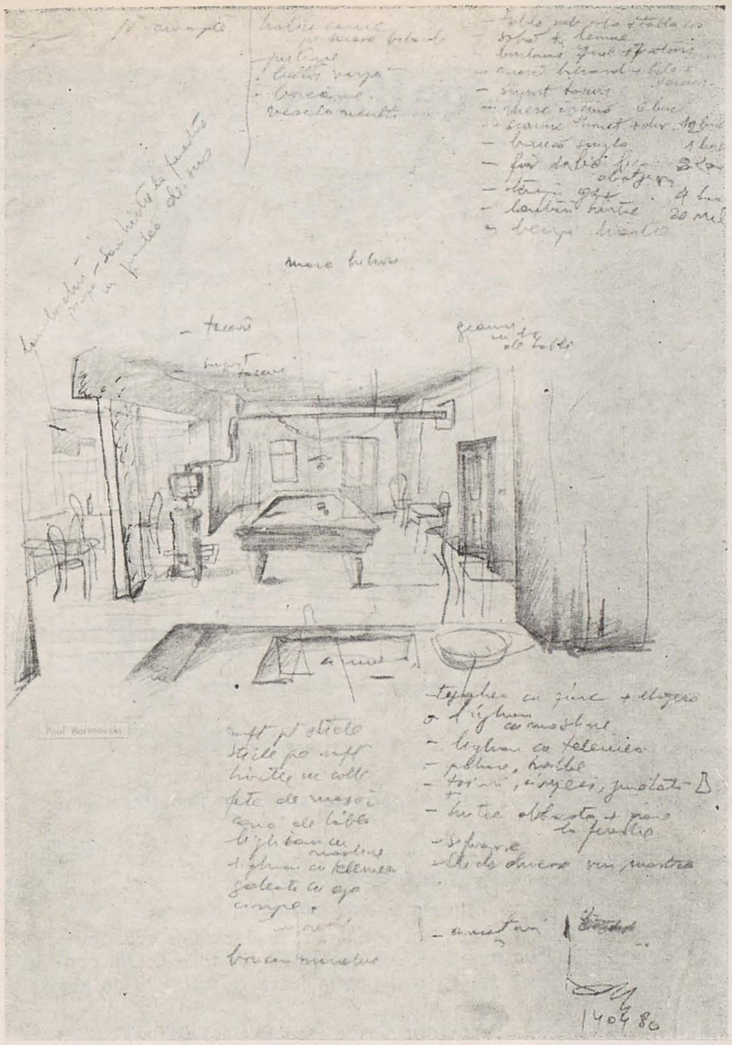
Este, desigur, o misiune a arhitectului şi designerului, amîndoi scenografi ai vieţii, să readucă aceste criterii, să le poarte prin lucrarea lor în noile medii de viaţă. Să găsească calea pentru a readuce adevărul şi coerenţa, sărbătoarea, în toate lucrurile care ne înconjoară. Evident, criteriile, în primul rînd vor trebui să fie în ei, să-i însoţească pe aceşti misionari în lupta lor cu confuzia, cu pseudotradiţia care se revendică folclor. Căci aşa cum totul este precipitat, este precipitată constituirea unor pseudotradiţii care, în plină confuzie a valorilor, sînt confundate cu marea tradiţie. Un folclor al lipsei de criterii, al lipsei de specificitate românească, care nu exprimă altceva decît grava neglijenţă a noastră, a celor ce răspundem de acest cîmp. Neîndoielnic, aceasta este o problemă de anvergură care depăşeşte graniţele şi puterea unei profesiuni şi mi s-a părut că, într-o asemenea acţiune salvatoare, învăţămîntul poate avea un rol esenţial. La un moment dat, am sperat într-o reformă pozitivă a acestui domeniu. Proiectasem chiar o amplă acţiune şi credeam în ea. Era pe vremea cînd înfiinţasem catedra de design şi cînd am crezut că sînt şanse ca învăţămîntul conjugat cu celelalte foruri de influenţare va întreprinde o acţiune de salvare. Încercam să valorific zestrea pedagogiei designului dezvoltată pe pedagogia Bauhaus-ului spre o pedagogie estetică generalizată. Ideea mea era de a nu crea neapărat designeri sau numai asta — ci de a promova naşterea unei stări de creativitate şi receptivitate generală. Vizam introducerea educaţiei vizuale în învăţămîntul general, în toate treptele învăţămîntului. Evident, eficienţa integrală a unui asemenea demers s-ar fi văzut după parcurgerea întregului ciclu de către o întreagă generaţie, timp în care însă procesele alienării lumii de forme şi criterii riscau să devină ireversibile. Ca o consecinţă, propuneam, în paralel, pentru scurtarea acestui interval ca inadmisibil, un act spectaculos: crearea unui « an al educaţiei vizuale », un an al difuzării intensive, în masă, a acestei pedagogii. În planul acesta utopic, iniţiam o învăluire pe toate fronturile, o campanie concertată intensivă a tuturor mijloacelor de formare şi influenţare care ar fi avut şanse să aducă salvarea, ca şi imediată, din criza de care noi vorbeam înainte. Acum am evident sentimentul naivităţii mele şi păstrez o dezamăgire. Era desigur un proiect care mă depăşea.

Dar cred că este de datoria noastră, a fiecăruia, să încerce. Cum spuneaţi, noi, creatorii, trebuie să dăm, să oferim. Pe undeva, însă, încerc sentimentul apăsător de panică a timpului care trece fără să facem ceva salvator.

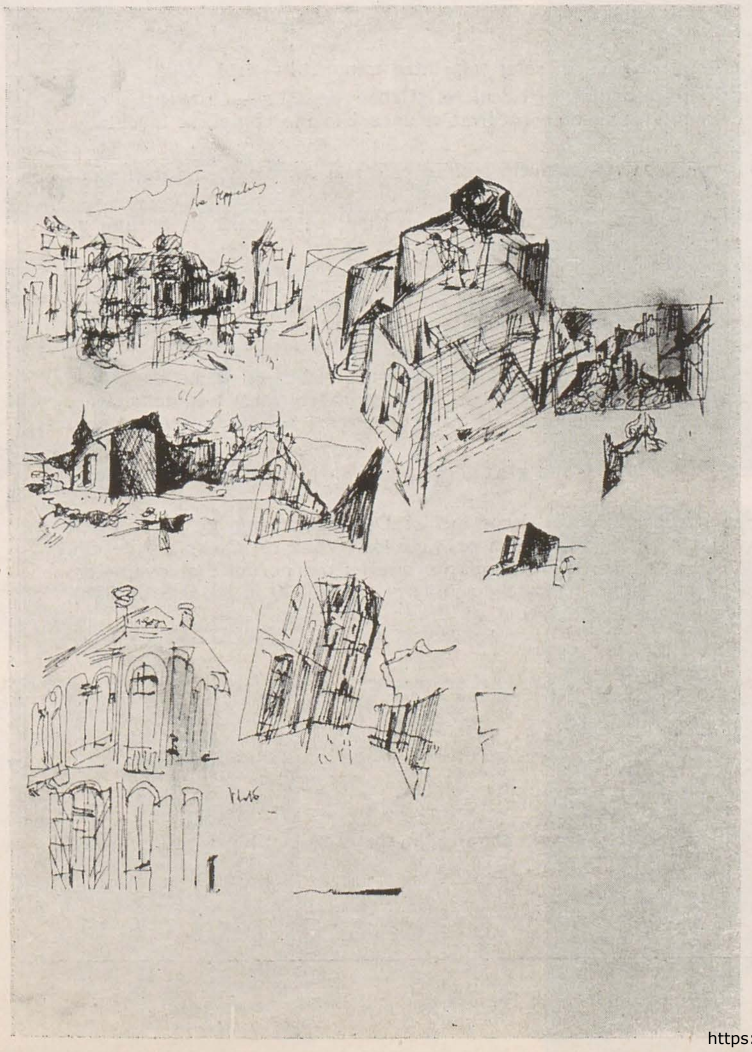
Aşa că iată, acea activitate de scenograf în planul întregii realităţi, mai are din păcate de aşteptat. Oricum utopiile îşi au în istoria culturii rolul lor, ele determină o orientare a devenirii realităţii. Vă mulţumesc, Paul Bortnovschi pentru această conversaţie, care a atins atîtea zone ale culturii noastre, zone ce vă sînt familiare, şi în care, mai ales, aţi adus, în fiecare dintre ele, cîte o contribuţie. Iar această convergenţă, această unitate fundamentală de preocupări, mi se pare cu adevărat exemplară.

Schiţe pentru « D'ale carnavalului » de I. L. Caragiale

https://biblioteca-digitala.ro


Paul Bornovski

architecture - commission of architecture
Paul Bornovski - 13 Matei Voevod - Bucarest - Romania.



tony gheorghiu: caietul galben

1—5. Schițe pentru «Richard II» de William Shakespeare

6—8. Scenografia pentru «Ferestre deschise» de Paul Everac; «Nepoții gornistului» de M. Novicov; «Steaua Sevillei» de Lope de Vega

Cu prilejul Colocviului de scenografie (5—12 aprilie a.c.), unii dintre referenți sau participanți la discuții au evocat numele scenografului Tony Gheorghiu pentru a susține cu argumente de autoritate unele propuneri personale, contemporane. Pentru a demonstra actualitatea gîndirii acestui mare artist, dispărut cu două decenii în urmă, ne facem o datorie de onoare și — totodată — îndeplinim un act de morală estetică din publicarea unor pagini inedite din însemnările arhitectului, decoratorului, deschizătorului de drumuri în teatrul de azi — care a fost Tony Gheorghiu.

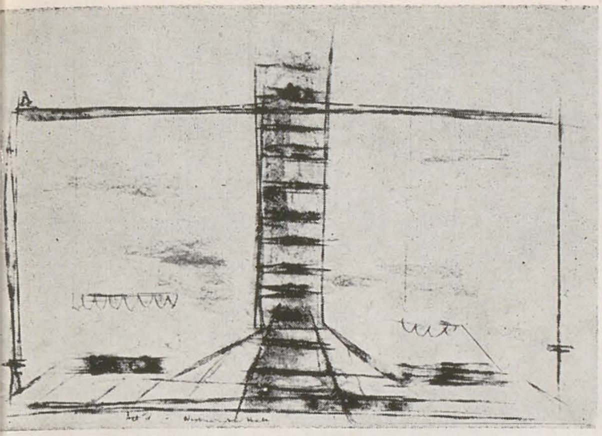
mihaela tonitza

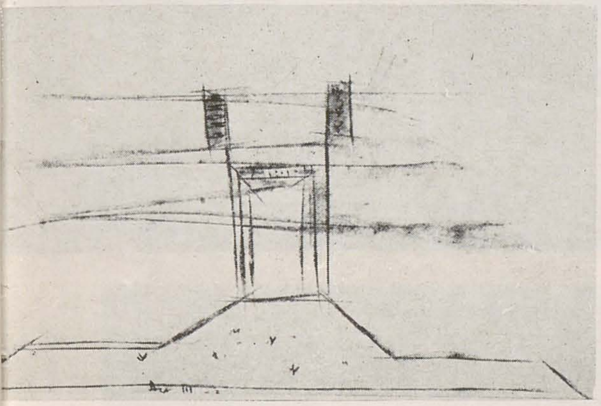
- Dați afară totul din teatru! Să rămînă doar *actorul!*
- Lumina — element esențial. Proiecții. Mișcări generate.
- Nuditate — dar nu sărăcie.
- Ce e «noul»? Tot ce a rămas în istoria artelor etern valabil a fost și rămîne nou. Cunoașteți pictori mari moderni ca aceia din Renaștere, graficieni mari novatori ca Dürer, sculptor mai nou ca Phidias sau Michelangelo?
- Peste secole — noul rămîne modern; adevărata operă de artă este nouă, nu se poate învechi.
- Nu poate fi decor nou în afara regizorului modern, actorului talentat și textului contemporan (nu neapărat scris astăzi).
- Teatrul este un mijloc de educare. Spectacolul nu trebuie să fie o șaradă, ci o momeală — spre înainte, spre mai bine, spre mai frumos.
- Decorul economic, sau economiile în montări, sînt un lucru intrinsec, este noua noastră conștiință. Nu se poate să faci ceva fără să te gîndești la economie. Acesta e sfîrșitul modern din care fac parte toate, acela care are grijă ca și spectatorul să primească ideile noi sub cea mai nouă formă. Din conștiința noastră nouă, se naște acest spirit modern. Așa cum nu mai putem gîndi ca acum 20 de ani, tot așa nu mai putem lucra ca acum 20 de ani. Și materialele noi de construcții își au felul lor propriu de a se lăsa construite, arată altfel.
- Muncitorii de teatru — tovarășii noștri — se chinuie cu tone de decor cărate în cîteva minute!... Toate mașinăriile care îi ajută (acum) nu înseamnă decît spirit nou, și ca atare invenții noi. Dar ele nu mai pot să transporte aceleași cartoane presate. Spectatorul e indulgent — dar va începe să ne fluiere. Și bine va face!
- Ce e drept, norocul e că un decor prost n-a dărîmat niciodată un spectacol bun, în timp ce un spectacol prost n-a fost niciodată salvat de un decor bun (oricum ar fi fost făcut), ci din contra — a ajutat la repezirea pantei.
- Gestul unui actor bun generează epoca.
- Există un singur talent — restul se inventă ca să-l înlocuiască.
- Există în viață nenumărate bucurii și fericiri (spus așa — pare stupid, dar așa e — nu sînt numai rele) și printre minunății — este Will.
- Toate combinațiile de mijloace tehnice moderne (sînt posibile) — mișcări verticale, orizontale și circulare, și chiar de zbor — cu avantaje nete pe plan estetic. Cu o singură condiție: ca procedeul tehnic să nu se simtă; un procedeu tehnic foarte bine rezolvat și uneori foarte complicat în detaliu, a dus la cele mai simple și sugestive montări.
- Trebuie folosit tot ceea ce tehnica modernă ne pune la dispoziție: de la orga electronică la dispozitivele scenice cele mai complexe, și totuși scena să apară unitară, și aparent din nimic să se nască spațiul.
- Aș dori să am un teatru adaptabil, ca toate soluțiile să fie posibile. Deși — trebuie să recunosc — cît am lucrat, un timp, pe o scenă cît o cutie de chibrituri, tocmai acest spațiu restrîns m-a incitat la căutări și a dus la rezolvări totdeauna inedite și interesante. Așa că...
- Ca decorator fac, împreună cu șeful electrician, un scenariu de lumină.
- Progresul constă, pentru mine, în aceea că acum pot schimba decorul și atmosfera la «vedere». Am ajuns la un decor mobil extraordinar de elocvent: un cadru care să urmărească strîns acțiunea și să se transforme odată cu ea. Am reușit să completez stările sufletești cu culori proiectate pe ecrane, gros-planuri; s-a născut — cred — decorul activ, evident subordonat actorului.
- Îndată după citirea piesei încep să «văd» spectacolul. Am un schimb de păreri cu regizorul și autorul piesei pentru a stabili un punct de vedere comun. Apoi, dacă realizarea ideii comportă efecte tehnice noi sau numai dispozitive tehnice complicate, am întotdeauna convorbiri cu tehnicienii, șefii de sectoare ai teatrelor, prezentîndu-le soluția mea, rămînînd receptiv la soluțiile lor, pentru că ei au mare experiență și aduc un cuvînt greu în rezolvarea tehnică a spectacolelor.
- Un spectacol este o proporționare între actori — autori — regizori — decoratori. Cînd fiecare și-a găsit locul precis în această mică mașinărie — spectacolul este gata și devine operă de artă.
- Decor construit sau decor pictat? Decor — cadru neutral sau (și) creator de climat? Decor liber sau decor închis? Dar nici un gen de decor oricît de valabil în sine nu poate cuprinde orice rezolvare specifică unei piese, fiecare avînd-o pe a sa proprie. La opera «Ioan Vodă cel Cumplit» de Gh. Dumitrescu — în minunata artă picturală a meșterilor lui Petru Rareș, lăsată pe zidurile exterioare la o seamă de biserici din nordul Moldovei — am rezolvat decorurile pe acest motiv de casete pictate, sugerînd pictura «a fresca» pe un panou cît toată deschiderea scenei (20 m lat și 8 m înalt), în care — de la act la act — deschideam goluri de construcție gotică simplificată, specifică acelor vremuri.
- Decor: cadru plastic în care se desfășoară acțiunea unei piese.
- Posibilități de rezolvare a decorului: închis (construit) și deschis (liber).
- Plantație: planul după care se așează în scenă elementele de decor și mobilierul.
- Decorul construit se compune din: flancuri, practicabile, scări.
- Decorul liber este format din: perdele — circulare, ciclorame.
- Recuzită: totalitatea obiectelor de uz scenic.
- Costumul: toate elementele de îmbrăcăminte pe care le poartă actorul.
- Într-o piesă de teatru decorurile și costumele au ca sarcină susținerea plastică a ideii piesei și, apoi, plasarea în spațiu și în timp a acțiunilor ei. În operă, decorurile și costumele — în plus — trebuie și ele să cînte.

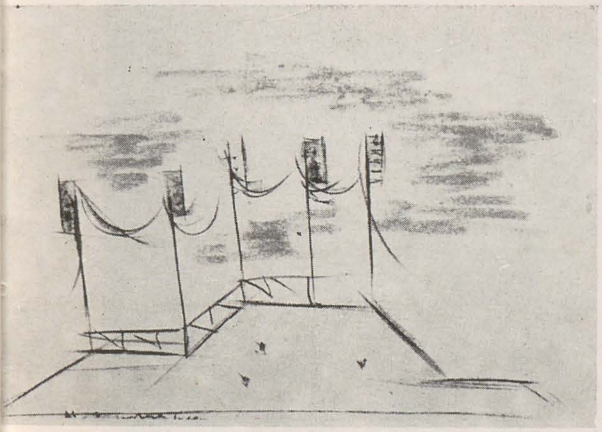
---

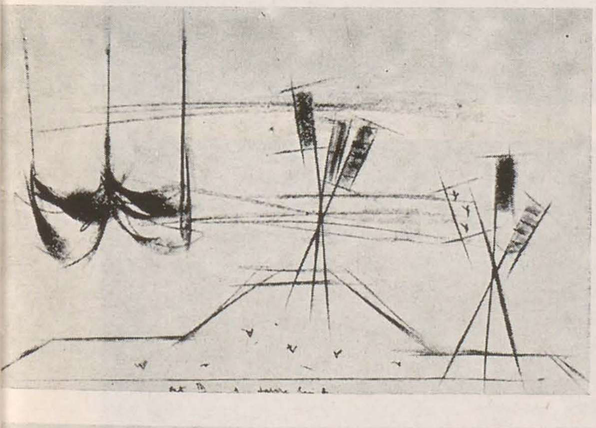
fragmente.

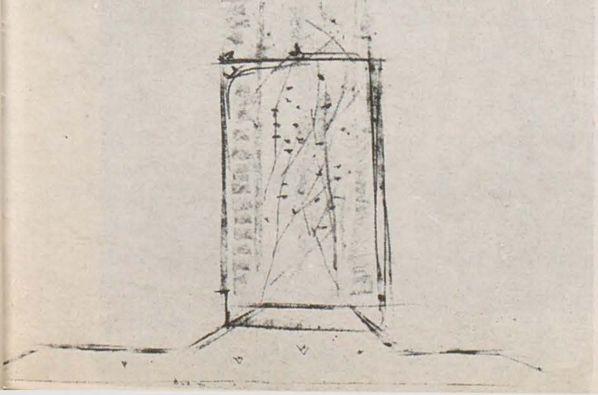
https://biblioteca-digitala.ro

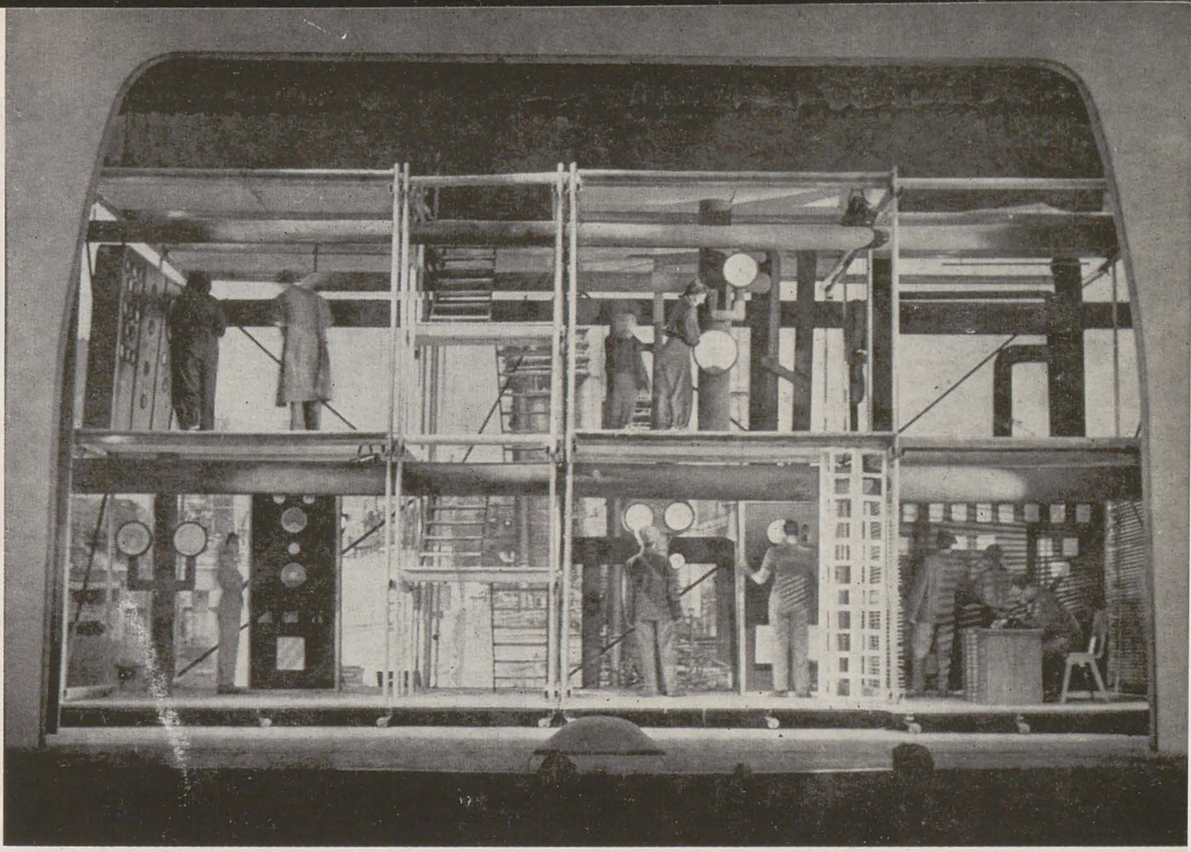


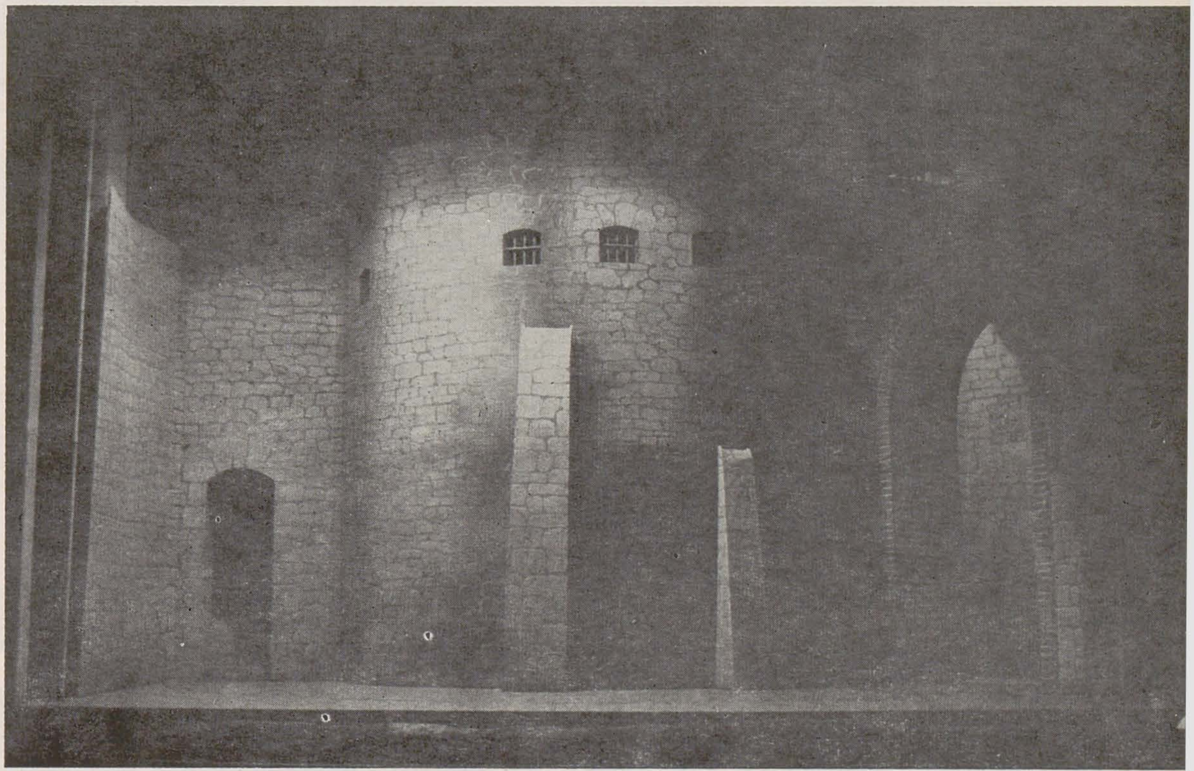


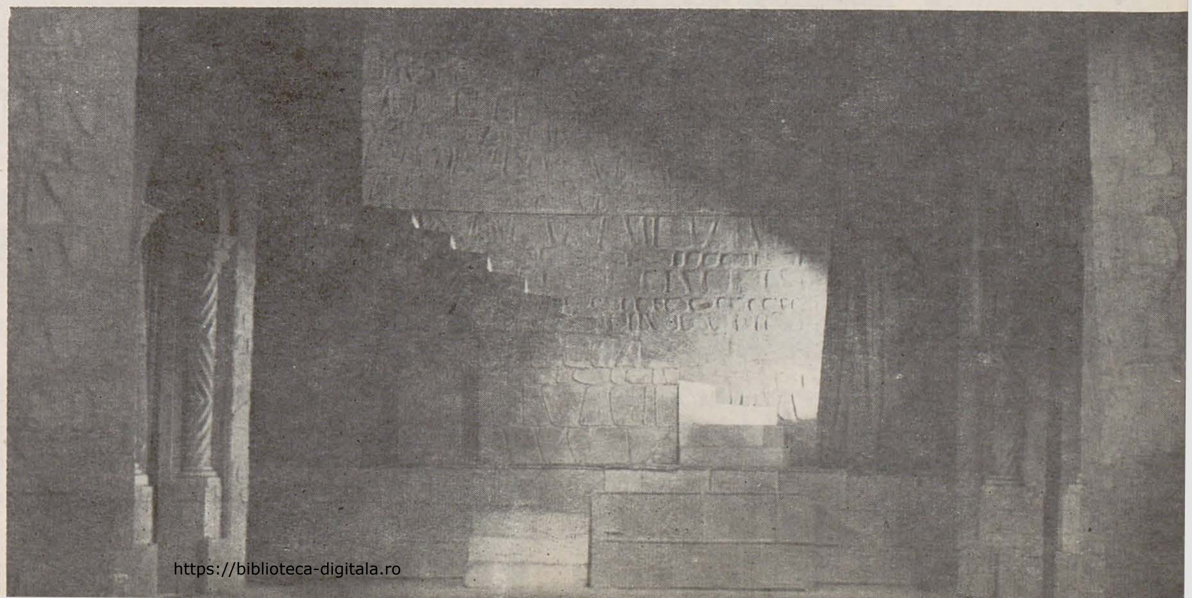








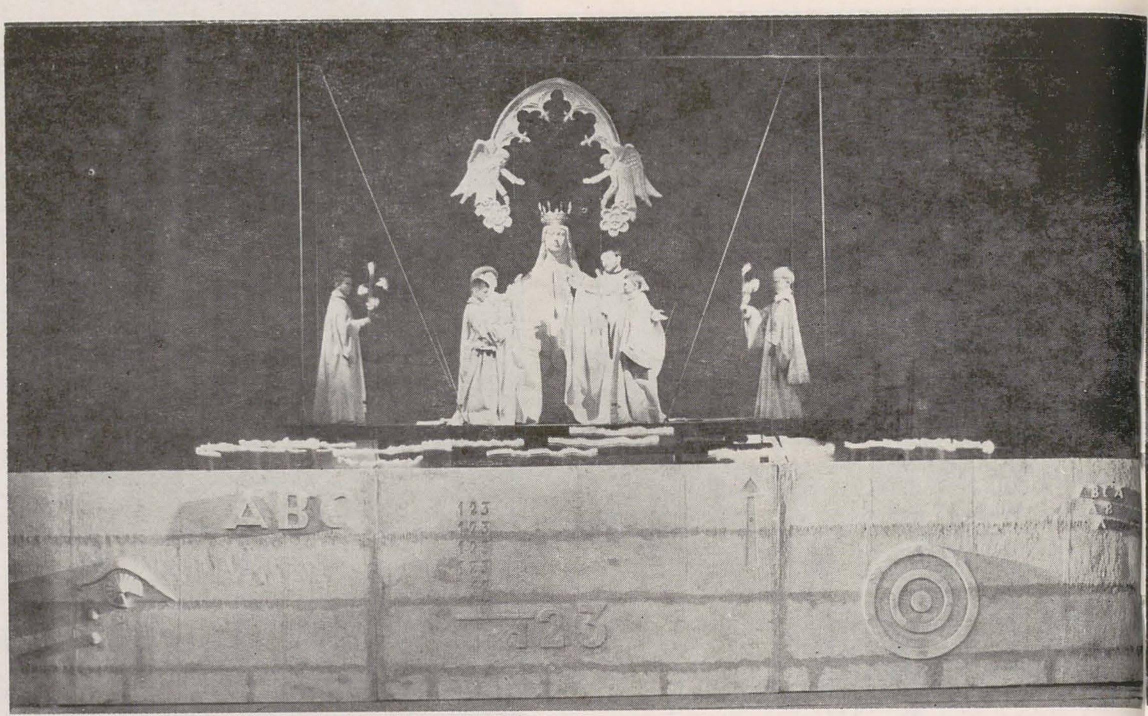




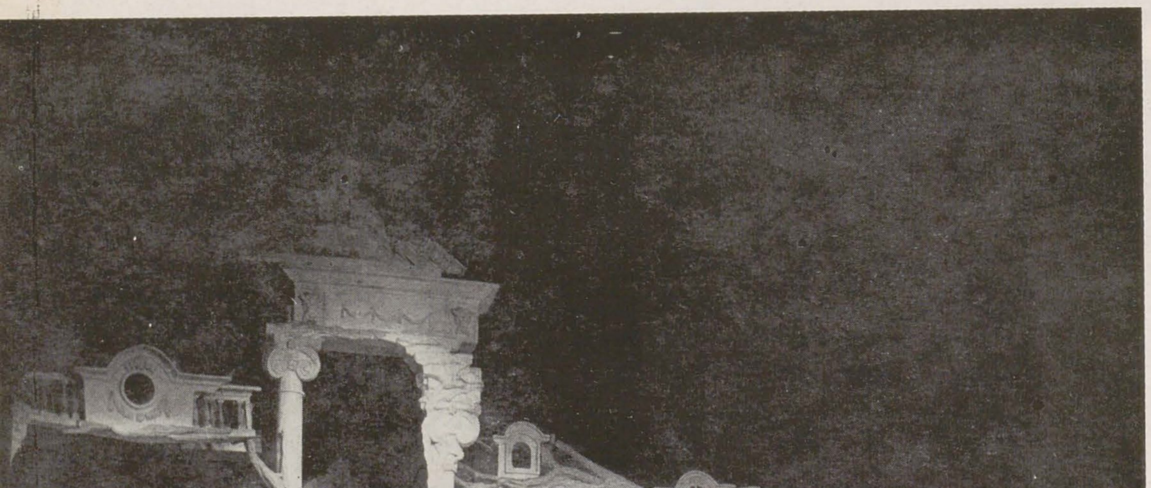
https://biblioteca-digitala.ro

adriana leonescu

premiul a.t.m. pentru întreaga activitate



horia horșia

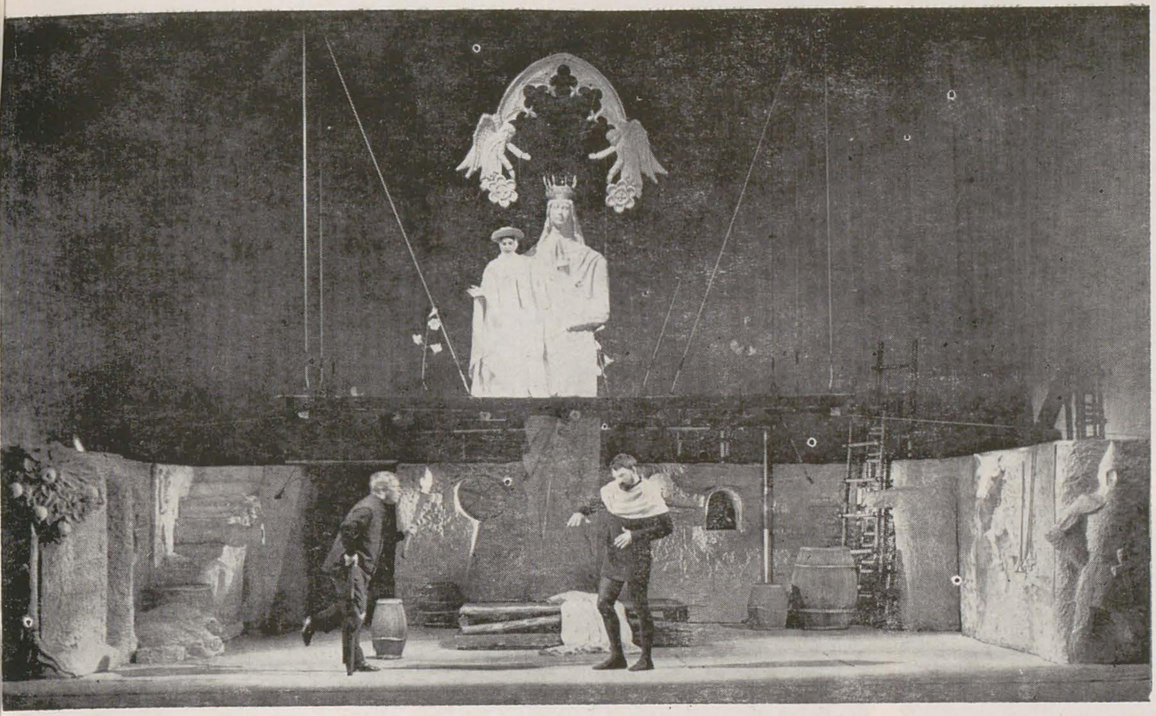


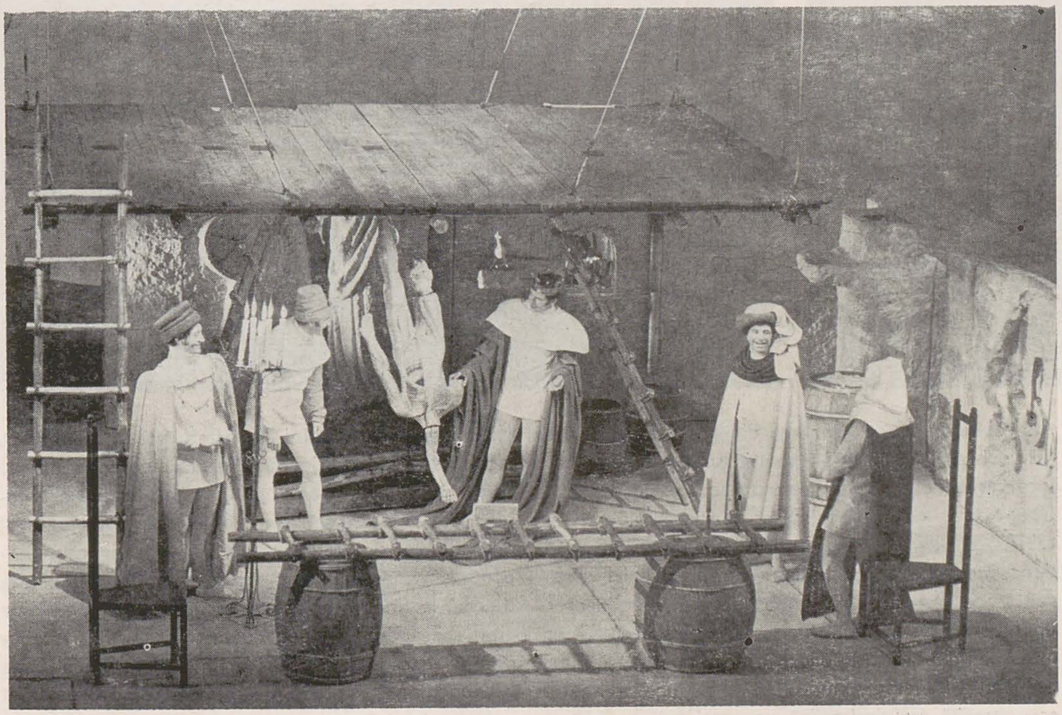
1,4,5,6. *Scene din spectacolul cu « Bufonul » de Vasile Nițulescu (decor interșanjabil)*

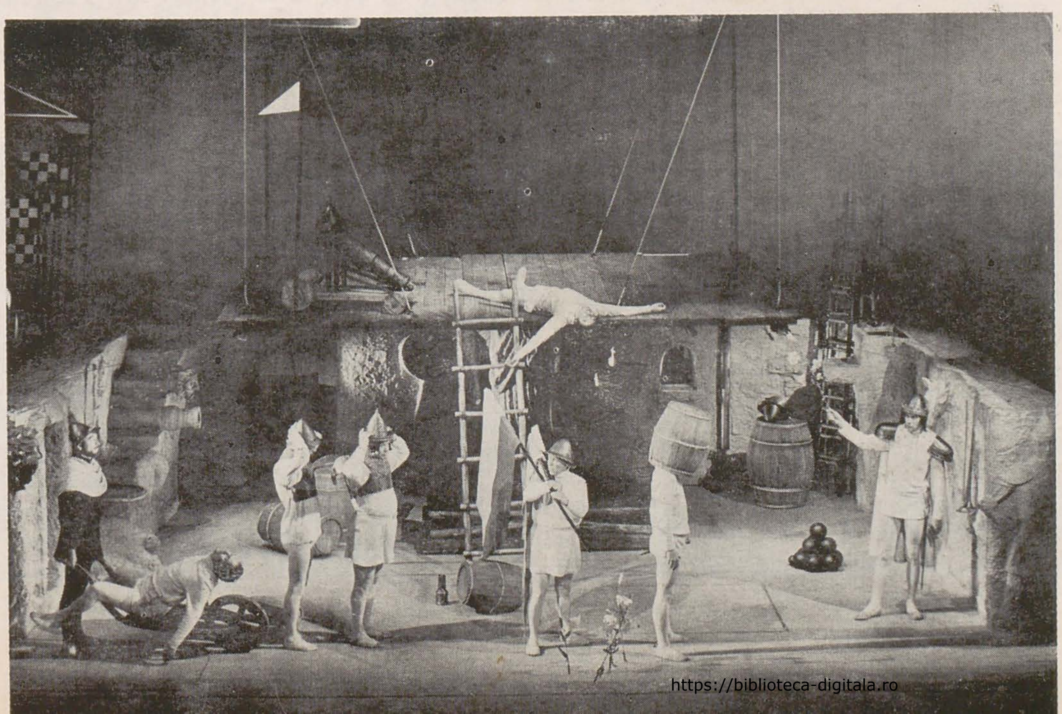
2,3. *Decorul și macheta pentru « Enigma Otiliei » de George Călinescu*

O rememorare a faptelor — întărită și stimulată și de teancurile generoase de fotografii din timpul reprezentațiilor — ne confirmă, acum după 101 spectacole, opinia formulată cu ani în urmă cum că Adriana Leonescu se arată a-și fi conturat cu precizie, în datele esențiale, încă de la debut, un profil artistic distinct (nu vizionasem « Mireasa desculță » de Sütö Andraș, Constanța 1955, dar ne mai aducem și azi aminte de « Ulița fericirii » de I. Prințev, București 1956), opinie ce nu are a contrazice starea de evoluție continuă, de continuă mobilitate a operei acestui scenograf prodigios. Între datele esențiale am desemna *concepérea topologică* a spațiului de joc (adică nu în funcție de mărimi, dimensiuni, cantități, ci de relații, rapoarte, proporții). De aici posibilitatea adaptării cu naturalețe la constrîngerile scenei italiene — Caragiale, Eugen Ionescu etc. (Adriana Leonescu creează de mai bine de 25 de ani fără întrerupere pentru scena Teatrului Mic, deci și condițiile sălii de dinainte de reamenajare — și a colaborat cu numeroase teatre din țară, uneori pe parcursul unor întregi stagiuni, la Brăila, Bacău, Sibiu, de pildă) sau surmontarea acestor constrîngeri, tot atît de firească, ori de cîte ori textele dramatice sau concepțiile regizorale o permit (un exemplu strălucit: « Diavolul și bunul Dumnezeu » de Sartre).

https://biblioteca-digitala.ro



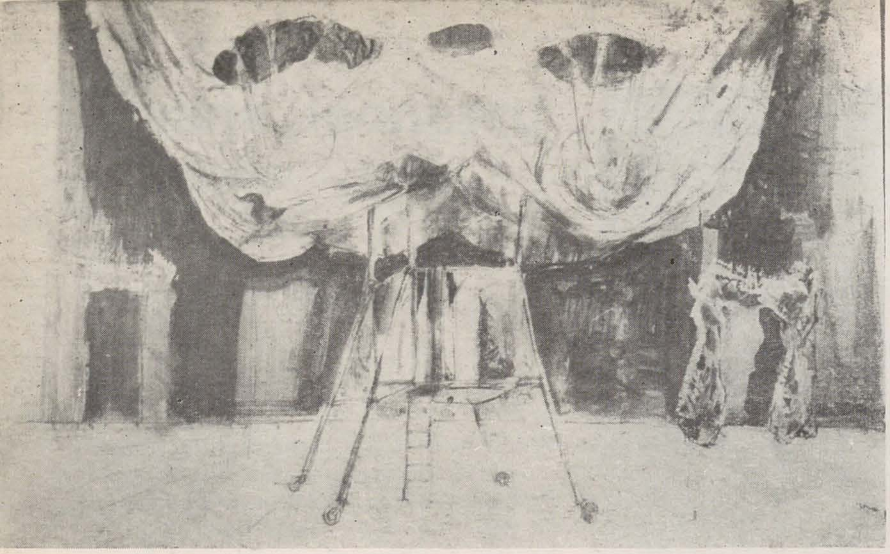
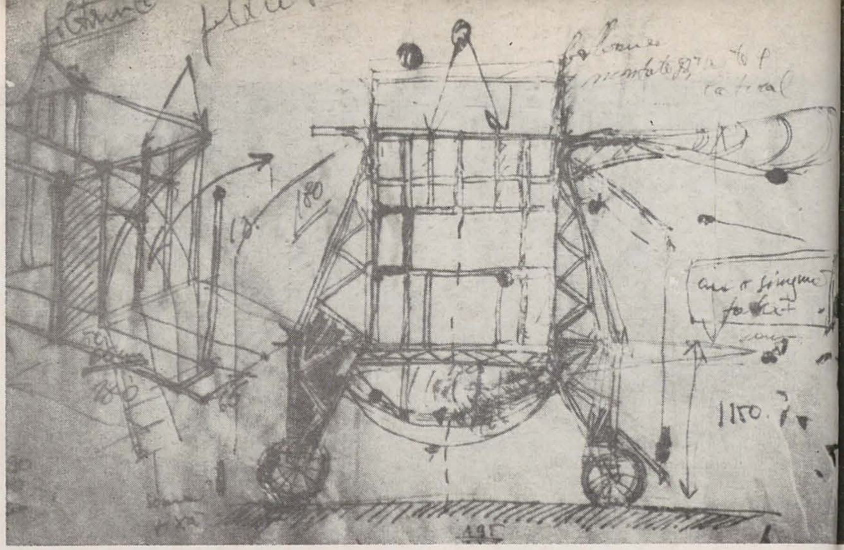
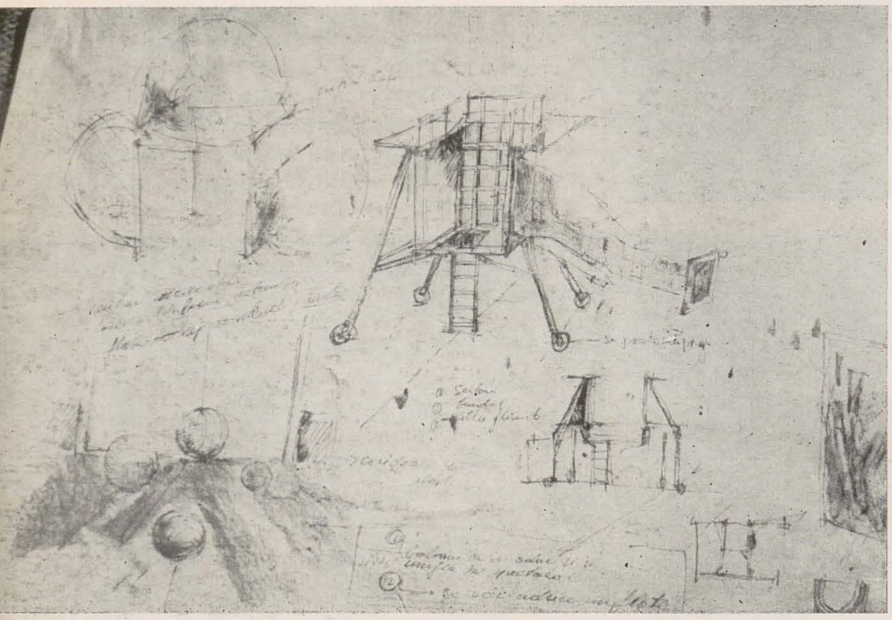
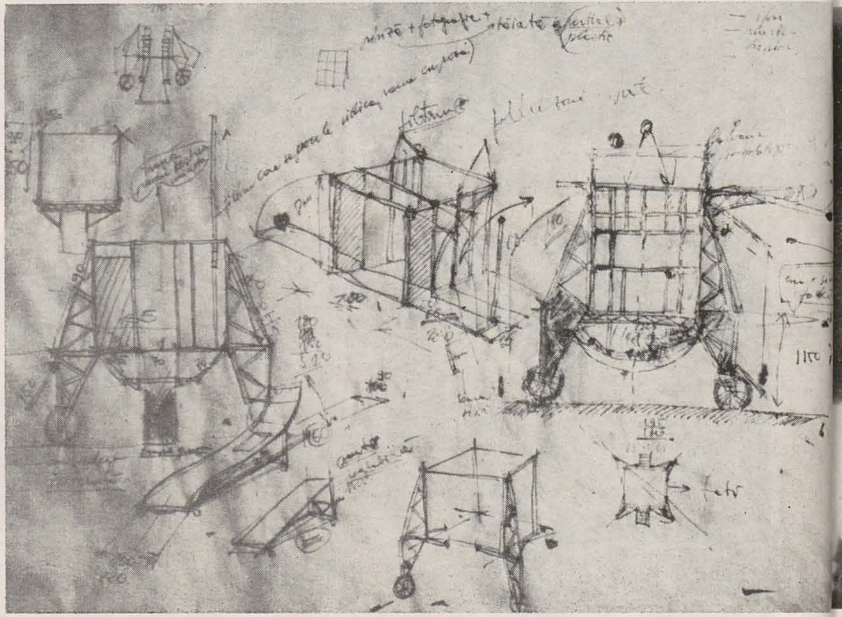




De aceea, practicarea unor nivele distincte, pe verticală şi care sînt receptate ca atare de privitor, ne introduce, dincolo de peretele despărţitor imaginar, specific scenei italiene, în diverse spaţii de joc şi de existenţă simultane sau succesive, ca într-o compoziţie pictural-arhitecturală medievală («Enigma Otiliei»). Dar compartimentarea arhitecturală este operată de obicei cu alte finalităţi, asigurînd cu precădere delimitarea şi întrepătrunderea unor planuri de semnificaţie simbolică («Bufonul» de Vasile Niţulescu). O a doua trăsătură definitorie a profilului artistic o constituie *viziunea cromatică* a spaţiului de joc, paleta cuprinzînd, alături de culorile spectrului, albul, negrul şi lumina. Marcate de tente (raporturi, armonii, accente) cromatice, scenografiile Adrianei Leonescu îşi datorează atmosfera, ambianţa, spaţiul de reverberaţie poetic/dramatic culorii, dar culoarea este investită cu funcţii simbolice şi utilizată, de obicei, în conjugare cu o diversitate de semne iconice derivate din textul dramatic sau numai asociate acestuia. De pildă, universul închis/deschis, propriu sartreean, din «Diavolul şi bunul Dumnezeu», un univers al antinomiilor antagoniste, adevăr/minciună, putere/neputinţă, bine/rău, etc., recompune, în spirit (uneori şi literă) brueghelean şi suprarealist un spaţiu apocaliptic, de coşmar, menţinut la aceeaşi intensitate (ca şi jocul interpretului principal) de-a lungul întregii reprezentaţii, totul într-o gamă sobră şi sumbră. Luînd în considerare durata spectacolului, a reprezentaţiei, vom distinge o a treia trăsătură, şi anume *atitudinea regizorală* pe care se întemeiază demersul scenografic. De altfel, «foarte important este pentru un scenograf — spunea cîndva Adriana Leonescu — să gîndească regizoral». În virtutea acestei atitudini, structurile spaţiului de joc şi elementele mobile, de la actor la obiect, sînt asociate într-un flux continuu, subordonat dramaturgiei. Una dintre reuşitele notabile, în care, la o recepţie atentă, gîndirea regizorală a scenografului putea fi anume urmărită, ne-a fost prilejuită de spectacolul cu «Nebuna din Chaillot», unde fiecare posibil «instantaneu» desprins din derularea reprezentaţiei este o compoziţie plastică perfect organizată, armonizată, echilibrată. Desigur, spectacolul este rezultatul efortului creator al unei echipe conduse de regizor, dar fiecare spectacol poartă amprenta creatorului de spaţii şi procese: scenograful.

101 spectacole merită pe deplin distincţia acordată artistei care, chiar cu un asemenea palmares, se consideră un permanent debutant. Astăzi, Adriana Leonescu se pregăteşte cu plăcere pentru un debut memorabil: prima scenografie pentru un spectacol Shakespeare: «Richard al III-lea», pregătirea confirmîndu-i unul din propriile adagii: «plăcerea cu care faci un lucru, face din tine un creator».

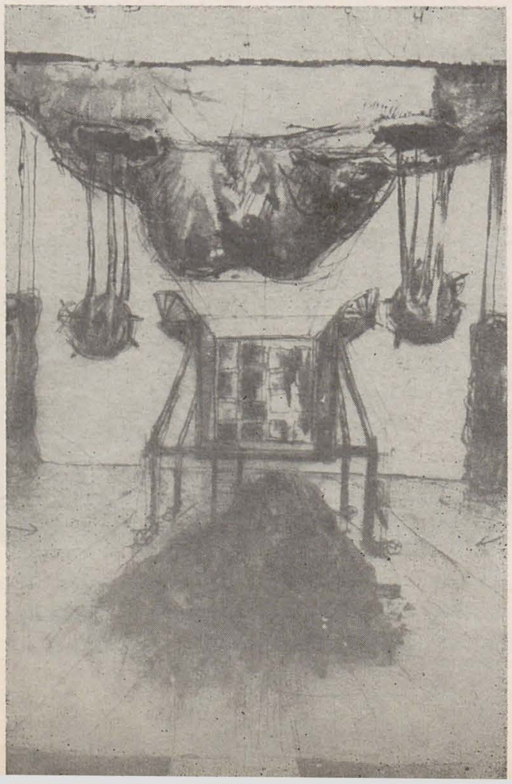
https://biblioteca-digitala.ro

andrei both

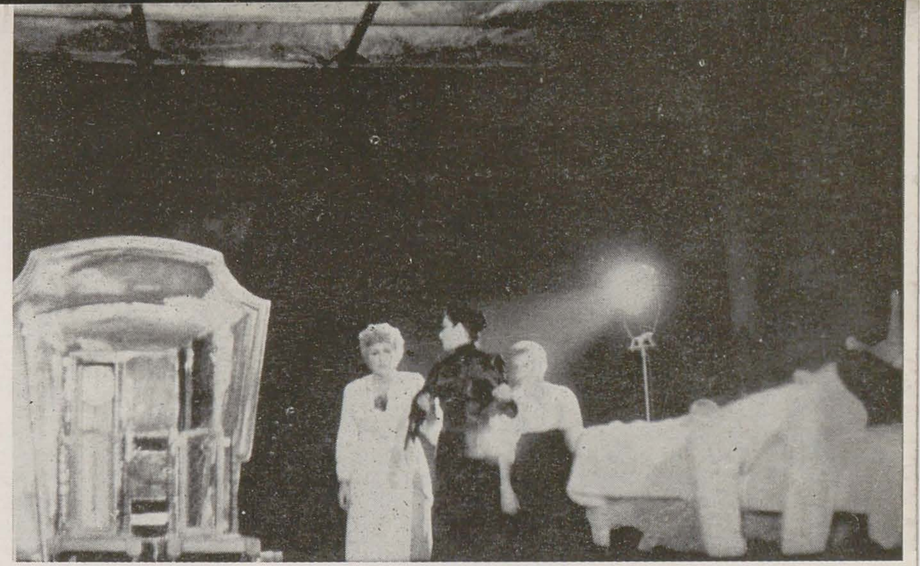
premiul uniunii artiştilor plastici pentru scenografie

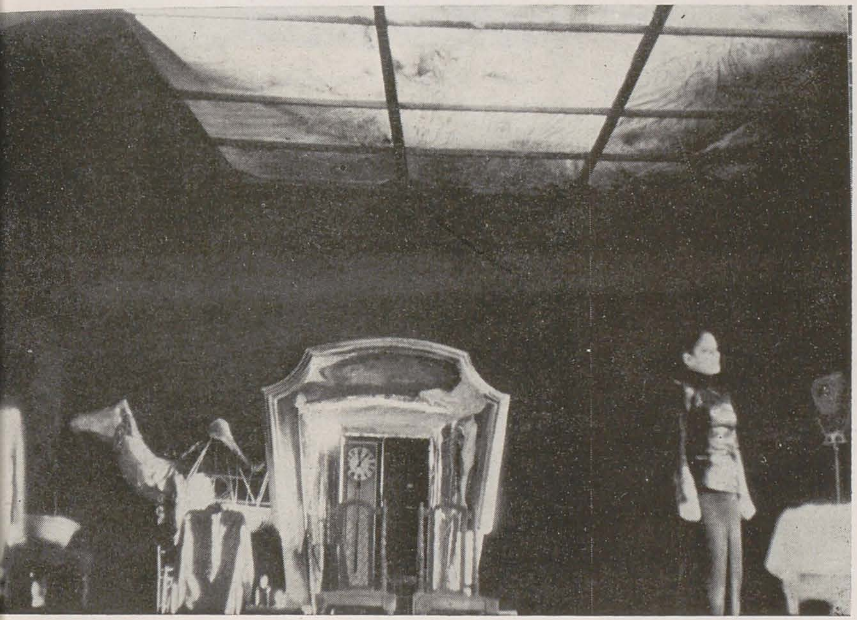
horia horşia

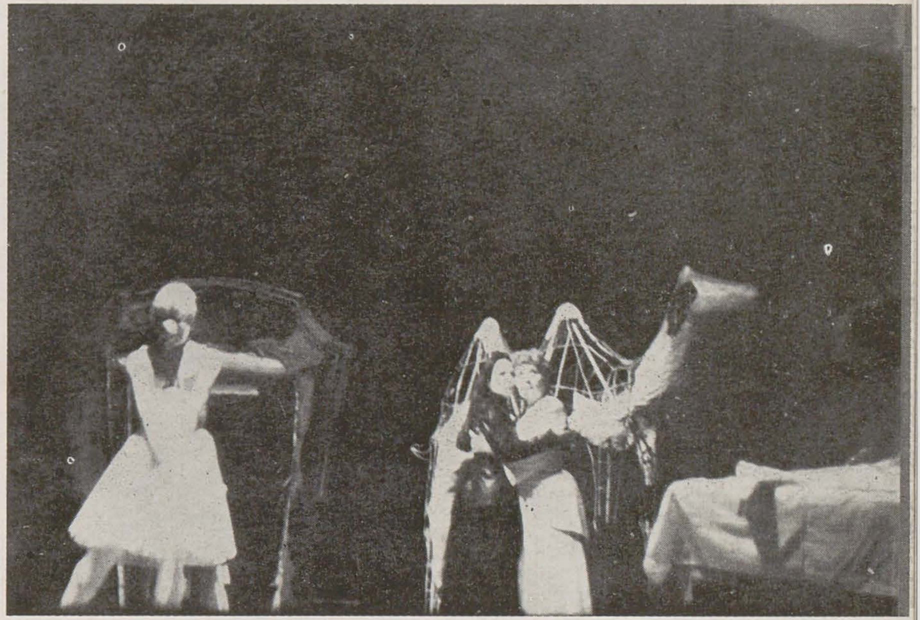


Andrei Both spune (într-una din recentele noastre convorbiri) că ar fi prezumţioasă ori prematură încercarea de a i se creiona un portret în cuvinte. Drept care — deşi un palmares de spectacole remarcabile ce l-au impus atenţiei şi i-au adus premiul de scenografie al Uniunii Artiştilor Plastici oferă suficiente judecăţi şi argumente pentru deducerea unui portret — ne vom limita la desemnarea acelor înlănţuiri de date şi informaţii care îi caracterizează, credem, demersul, modul de acţiune. Creaţia scenografică (privind adică un spaţiu de emisie şi de recepţie a spectacolului) presupune pentru Both, mai întîi, într-o primă etapă, o întreprindere personală pe cont propriu, reacţie a impactului cu un univers dat — acela al operei (unui dramaturg). Reacţia este (sau poate fi îndeobşte) violentă, ofensivă. Both îşi acceptă interlocutorul contrazicîndu-l. Demolează edificiul operei şi îi dezarticulează dramaturgia. Nu anulează totul spre a atinge acea *tabula rasa*, situaţie propusă de Appia pentru debutul procesului de *mise en scène*, deoarece chiar demolat şi deformat universul operei supravieţuieşte în condiţia unor posibile sau virtuale « ready-made ». Referirea noastră la Duchamp nu e întîmplătoare. Cînd formulasem într-un comentariu la spectacolul cu « Să-i îmbrăcăm pe cei goi » de Pirandello (Teatrul Mic) posibile asemănări de procedură cu ambalările lui Christo, departe de a ni le fi infirmat, Both ne-a mărturisit interesul, deopotrivă, pentru opera unor Duchamp, Oldenburg, Beuys. Fără a avea ceva în comun cu estetica lor, îl poate interesa atitudinea negativă a lui Duchamp, faţă de un mediu, modalităţile lui Oldenburg foarte diverse (atingînd, spărgînd, mîngîind etc.) de a intra în contact cu lumea obiectelor (« drawing-objects », « monument-drawing ») ori integrarea activităţii artistice (comportament, atitudine, proces etc.) în cotidian la Beuys. Reţinem de asemenea că opera artiştilor citaţi presupune în genere nişte scenarii şi scenografii — dacă ar fi să ne referim doar la modalitatea « happening » — şi, pe de altă parte, că demersul creativ al lui Both nu se limitează stricto sensu la scenografie, se realizează şi în desen, în grafică în general, în artă obiectuală (chiar schiţele sale de decor, dincolo de semnificaţia lor de studii pregătitoare, au statut autonom de grafică de şevalet). Preocupîndu-ne, însă, de finalizările demersului în scenografie, vom observa o a doua etapă a modului de a acţiona al artistului, etapa propriu-zis constructivă, în care opera dramatică este restaurată. Demolînd, Both nu făcuse altceva decît să decupeze fapte şi obiecte dintr-un context, cu scopul de a le recupla pe urmă în situaţii noi. Procedeul nu este infailibil, poate să ducă în aceeaşi măsură la reuşită sau la eşec (şi artistul ştie prea bine lucrul acesta din propria-i experienţă). Dar, vom spune noi, de la Gordon Craig încoace, sînt numeroşi creatorii de spectacol care au renovat în felul acesta teatrul, de cele mai multe ori în sensul actualităţii şi actualizării. În opera scenografică a lui Both, două exemple ne par edificatoare: « Copiii lui Kennedy » (Teatrul Foarte Mic) — o scenografie în care este remarcabil

https://biblioteca-digitala.ro

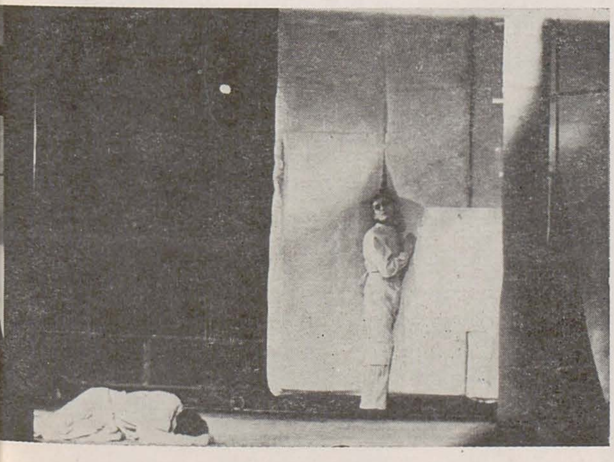






exploatată o ambianță pop-art, subordonată deliberat și cu efect mesajului piesei, de stringentă actualitate pentru modul de viață american cu o localizare temporală în deceniul șapte; și « Să-i îmbrăcăm pe cei goi » (Teatrul Mic) — cu o scenografie care, abolind tradițiile montărilor veriste, (în spiritul indicațiilor scenografice ale autorului), reactualizează piesa lui Pirandello potențîndu-i intens mesajul. Această a doua etapă, constructivă, de restaurare, se finalizează în activitatea colectivă, întreprinderea particulară integrîndu-se efortului grupului de creatori ai spectacolului (colaborarea cu regizorul, actorii etc.), căruia scenograful îi determină spațiul de emisie și de recepție. Reușita determinării depinde în mare măsură, în ceea ce-l privește pe scenograf, de considerarea conceptului de *durată*, ca unul dintre parametrii constitutivi ai artei spectacolului și mai propice manifestării originalității și fanteziei creatoare, de el depinzînd configurările partiturii și evoluarea protagoniștilor. În « Să-i îmbrăcăm pe cei goi » puteam măsura durata în ambalări, despachetări și descuamări lente, în « Maestrul și Margareta », după Bulgakov, în succesiuni mai rapide de unități spațio-temporale, funcție de acțiunea dramatică, de interferența planurilor ei, de coparticiparea la faptele de viață și conștiință ale personajelor. Cu convingerea că afirmațiile noastre sînt confirmate și de o selecție de imagini fotografice (de la schițe pentru « Nu sînt Turnul Eiffel » de Ecaterina Oproiu la fragmente sau detalii de cadre scenice pentru « Neînțelegerea » de Albert Camus), credem că toate aceste date și informații despre modul de acțiune al scenografului ne conduc totuși spre creionarea unui profil, a cărui trăsătură caracteristică în devenire ne apare a fi pentru Andrei Both, pentru portretul artistului în tinerețe, aspirația spre calitatea de scenograf-regizor.

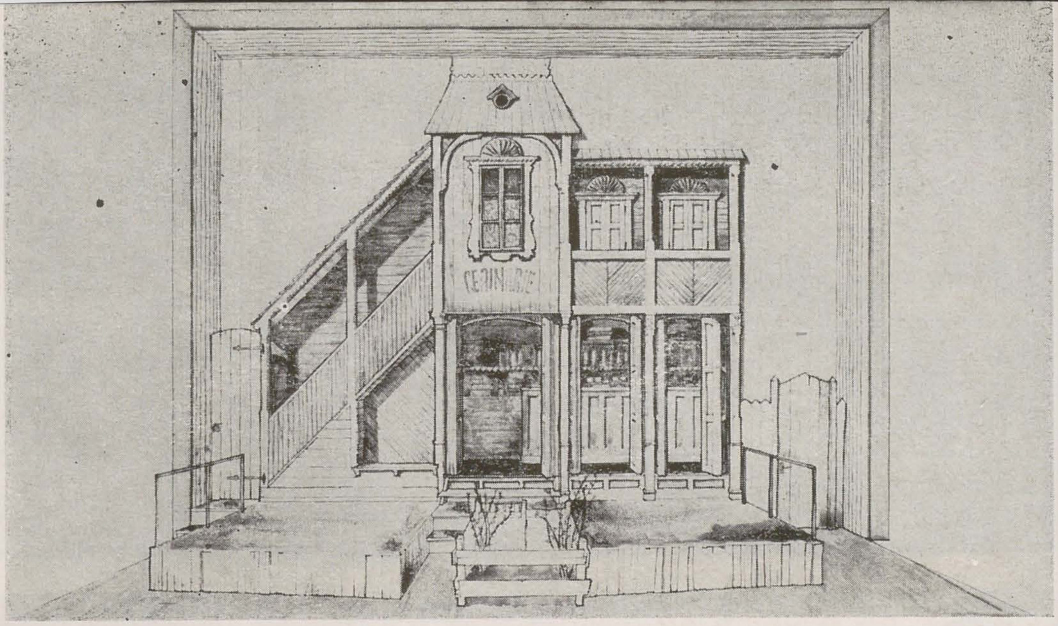
1—5. Studii de scenografie pentru « Nu sînt Turnul Eiffel » de Ecaterina Oproiu, Teatrul Mic
6,—9. Momente din sectacolul cu « Neînțelegerea » de Albert Camus, Teatrul de stat, Sibiu
10.11. Secvențe din spectacolul cu « Maestrul și Margareta » după Mihai Bulgakov, Teatrul Mic



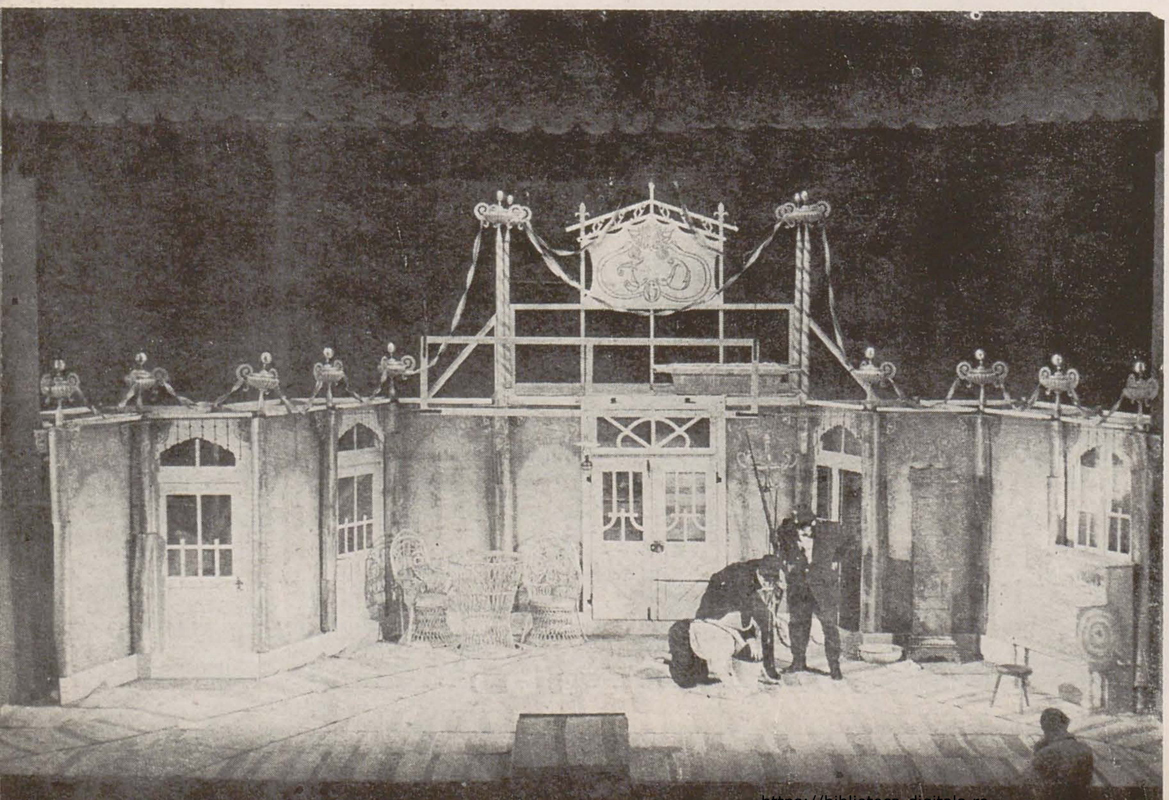
https://biblioteca-digitala.ro

dan jitianu

françois pamfil



1. *Schiță de decor pentru « Vara trecută la Ciulimsk », Teatru tineretului, Piatra Neamț*
2. *Scenografia la « Tango » de Slavomir Mrozek, Teatrul Național, Iași*
3. *Scenă din « O noapte furtunoasă », Teatrul Național, Tîrgu Mureș*



Și *Dan Jitianu* — absolvent al Institutului « Ion Mincu » (1962) — este dintre arhitecții care au preferat să-și manifeste vocația imaginînd în spațiile spectacolului. Azi, la aproape douăzeci de ani de la debutul său scenografic, este greu de văzut ce a pierdut, în urma acestei opțiuni, arhitectura noastră contemporană. Este, în schimb, evident ce a cîștigat teatrul. Mobil și eficace cu o juvenilă capacitate de amorsare a entuziasmului și, mai presus de toate, contaminat incurabil cu parfum de lemn dat la rindea și eter mastic, Jitianu este autorul unui impresionant număr de montări la București ca și în multe teatre de provincie, spectacole socotite nu o dată momente de referință. Și asta pentru că arhitectul și nu pictorul scenograf (l-aș fi numit tot așa după primul decor văzut) a știut că, de la bun început, complexele și supracompensările neofitului trebuie abandonate la « intrarea artiștilor », că pe aici au acces numai plasticienii care știu să ocolească capcanele revelațiilor livrești rezistînd tentației echivalării plastice, prin retroversiune, a metaforei dramatice, tentații cărora adesea le dă curs incapacitatea de distanțare. El și-a adus în atelierele scenei instrumentele de desen și măsură ale constructorului, bosa tehnicității de inginer, și o rafinată cultură plastică (alimentată de o enciclopedică memorie a văzului) pentru a prefera orgoliului de creator al unui « obiect » plastic-autonom pe acela de inventator al unor *spații de joc*, al unor « locuri » menite, în primul rînd, să provoace și să determine performanța actorului. Ele rezultă — ca în cazul unor spectacole mai vechi — din regia iluziei tridimensionale în cutia neagră a scenei italiene raționalizată după secțiunile unui savant edificiu (« Hedda Gabler »), permit numai mișcarea pe verticală în planul unei fațade care obturează întreaga oglindă a scenei și determină evoluția destinelor către rampă (« Vara trecută la Ciulimsk ») sau, în sfîrșit, sînt circumscrise de mantinela manejului rectangular de la Grădina Icoanei (« Tartuffe », « Cabala bigoților »). Totodată ele mărturisesc însă și despre evoluția gîndirii scenografice a lui Jitianu de la iluzoriu spre concret, de la trompe l'oeil-ul decorului ca « tablou » la harta complexă a mișcărilor posibile pe eșichierul scenei centrale. Ceea ce le adună însă, dincolo de varietatea stilistică, de diferitele lor calități funcționale si estetice între coperțile dosarului aceleiași teme de cercetare este un anume program comun. Urmărit în mecanica dispozitivelor și în scările de proporții, în calitatea patinei detaliului arhitectural sau de mobilier, în autenticitatea cutărui obiect de recuzită menit să desființeze ambiguu convenția, acest program scenografic al lui Dan Jitianu, afirmat cu o nestrămutată voință de refuz a întîmplării, îl distinge în peisajul teatrului nostru de azi.

https://biblioteca-digitala.ro

anna tamas kelemen

mihai ispir

1. *Scenografia pentru « Arena » de Kincses Elemér, Teatrul Național, Tîrgu Mureș*
2. *Metamorfoza unui mediu scenic*
3. *Scenografia pentru « Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă » de Horia Lovinescu, Teatrul Național, Tîrgu Mureș*

De la dificultatea de a expune scenografie pornește Anna Tamas Kelemen în prezentarea sa intitulată: « Posibilitate de integrare a formelor scenice — prin transpoziție — într-un cadru expozițional » și subintitulată, la fel de adecvat: « Metamorfoza unui mediu scenic ». Microambientul propus se bazează pe decorul și costumele realizate la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, în stagiunea 1981—1982, pentru piesa lui Kincses Elemer « Arena » (cu colaborarea tehnică a lui Irsai Zsolt), dar conține, de asemenea, o dimensiune autobiografică. Presupune, deci, două coordonate de lectură: spațială și temporală. Liantul acestui montaj: fotografia, multiplicată și diversificată, intervenind în aproape toate momentele tranziției reciproce între spațiul scenic și spațiul plastic: « în atelier », « pe scenă », « situații intermediare ». Fazelor amintite li se adaugă reproduceri foto după trei tapiserii executate în 1972—1974, permițînd evaluarea drumului parcurs între timp de artistă, ca și detectarea « à rebours » a unor latențe « scenografice » reale și indiscutabil interesante, în alcătuirea lor. Privitorului i se oferă astfel un prilej de comparații critice, de asociații dintre cele mai fecunde, înlesnite de evidenta afinitate între toate etapele, afective și de traiectorie artistică, menționate, de coerența cu totul remarcabilă a ansamblului, ca discurs spațial autonom. Ingenioasă și închegată în sensul propriei legități afirmate, « soluția » Annei Tamas Kelemen înfățișează nu doar o parabolă a creației scenografice, în genere, și a creației *sale* în particular (ilustrată între altele prin decoruri pentru « Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă » de Horia Lovinescu sau pentru « Nunta din Suza » de Sütö Andras, ambele la Tîrgu-Mureș) dar și un temei de discuție asupra valorii scenografice a categoriei artistice mai nou definite sub semnul « obiectului ».

https://biblioteca-digitala.ro

silviu ioniță

ion truică

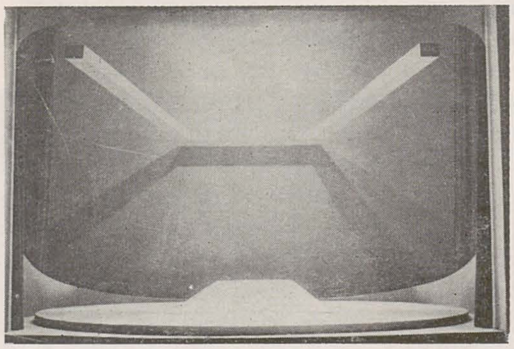
Între scenografii teatrelor noastre lirice, care au contribuit substanțial la impunerea unui suflu nou, contemporan, se numără, fără îndoială, la loc de cinste, deși prea puțin cunoscut și cu activitatea limitată la scena conservatorului bucureștean, Silviu Ioniță. Remarcat de Eugen Schileru, printre cei mai tineri scenografi talentați, încă la prima ediție a trienalei, din 1967, și în mod special pentru scenografia spectacolului cu «Wozzek», Silviu Ioniță se impune atenției noastre, de mai bine de un deceniu, prin originalitatea viziunilor sale spațiale și ambianțele scenice ce se nasc din acordul elementelor de arhitectură cu sugestiile dramatice și muzicale. Ioniță simte stilul fiecărui compozitor și găsește un corespondent în forme spațiale și culoare pentru fiecare spectacol, structura decorului pe care o propune avînd întotdeauna o simplitate expresivă epurată de orice detaliu nesemnificativ. Constrîns de o scenă italiană de mici dimensiuni și modest utilată, el trebuie să gîndească în centimetri dimensiunea fiecărui element și a fiecărei deschideri scenice, pentru că supradimensionarea unei forme (masă, dulap, scaun, practicabil etc.) micșorează spațiul de joc, stînjenește mișcarea interpreților iar subdimensionarea unui element îi micșorează importanța și îl face să se piardă în spațiul scenic. Se vorbește, în general, foarte puțin de arta de a proporționa a pictorului scenograf. Ioniță găsește cele mai armonioase proporții între elementele scenice prin raportarea lor la silueta umană și, deopotrivă, la partitura muzicală. Dar scenograful de operă trebuie să aibă nu numai o vastă cultură muzicală, el trebuie să simtă nuanțele mereu schimbătoare ale muzicii și să găsească un corespondent plastic în formă și culoare. Înțelegînd că muzica « are o arhitectură, o respirație, o viață proprie » (Margarita Wallmann), el va căuta să prelungească această viață în elementele vizuale expresive, semnificative, capabile să realizeze o ambianță psihologică. În timp ce mulți scenografi consideră macheta doar o formă « explicativă », capabilă să-l facă pe regizorul spectacolului să simtă « în spațiu », Silviu Ioniță o folosește în mod creator, ca pe un element capabil să concretizeze conturile grafice ale acestui spațiu. Rezultatul miilor de schițe pregătitoare — punctul de plecare pentru viitorul spectacol — este verificat în macheta decorului. Această cutie devine microspațiul tuturor încercărilor și schimbărilor, al bucuriilor și deziluziilor sale. În machetă este testată proporția elementelor și, după nenumărate tatonări, atestată. Ofensat de tot ceea ce este inestetic, obsedat de perfecțiunea formei, căutînd frumusețea absolută a volumelor el dovedește că « aspirația către o artă pură nu este, cum se obișnuiește să se creadă, un orgoliu, ci, dimpotrivă, o mare modestie » (José Ortega y Gasset).

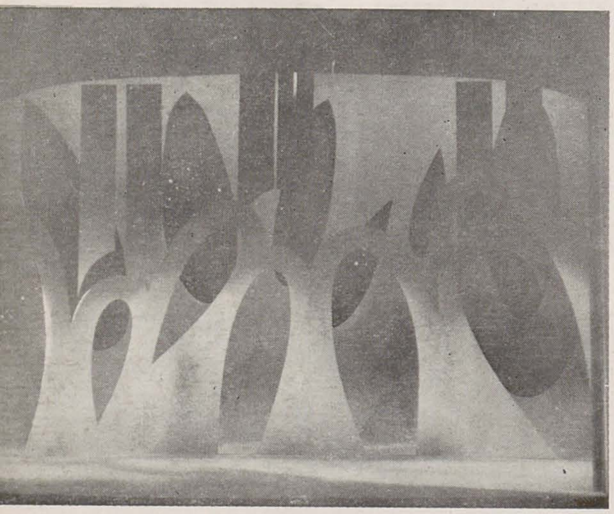
Acum, cînd pe scenă se aduc adeseori — pentru atmosferă — multe obiecte vechi și degradate, acest scenograf a rămas consecvent concepției sale: decorul realizează un univers autonom stilizat pornind de la datele realității și interpretîndu-le creator, cu ajutorul materialelor tradiționale (lemn, pînză, vopsea etc.).

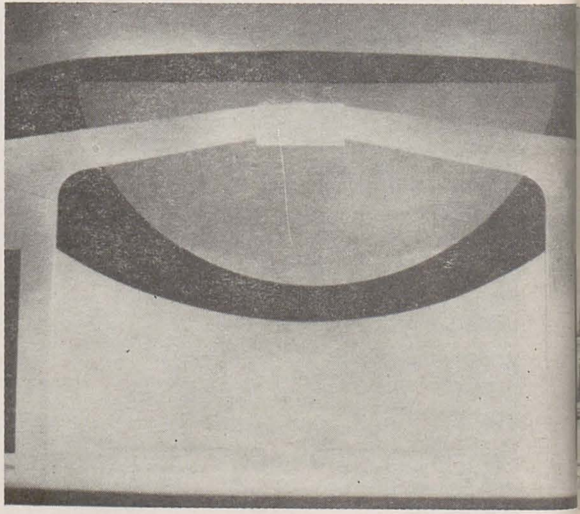
Atunci cînd scenografia este pentru Mozart, la « Flautul fermecat », linia decorului devine grațioasă iar culorile pastelate unifică întreaga ambianță alcătuind un tot armonios. Prin golurile decorului traforat interpreții pot să evolueze în voie în ritmul muzicii. Încărcat de simboluri, decorul pentru « Ifigenia în Taurida » de Gluck sugerează un imens ochi, o privire a destinului. A unui destin implacabil. Tema sacrificiului este subtil pregătită prin structura decorului și cromatica gravă a costumelor. Pentru că « nu este suficient să existe costume exacte și frumos colorate; este absolut necesar ca în întreaga scenă culoarea să fie frumoasă » (Oscar Wilde). Pentru opera « Prometeu » de Doru Popovici, un fronton, un antablament și un practicabil devin sugestia spațială a unui templu din Grecia antică, pus în valoare de lumină și care creează cadrul plastic pentru drama muzicală. În « Amorul doctor » de Pascal Bentoiu oglinda situată în plafon răsfrînge imaginea și sugerează o lume răsturnată în spiritul gîndirii lui Molière. Montînd « Prizonierul » de Luigi Dallapicola, izolarea este obținută cu ajutorul unei ferestre gotice, în care nervurile înlocuiesc gratiile spațiului detenției. Acest element devine focarul întregii acțiuni dramatice. O foarte frumoasă orchestrare cromatică obține Silviu Ioniță în « Încoronarea Poppeii » de Claudio Monteverdi, unde mulțimea de costume este ierarhizată prin forme și culoare și armonizată perfect cu decorul. Capacitatea de a transforma un loc de joc în altul, prin mici modificări de elemente scenografice, este elocventă în « Povestirile lui Hoffman » de Offenbach. Aici inventivitatea scenografului a reușit să sugereze pendularea între real și fantastic cu o mare economie de mijloace specifice.

Din bogata activitate a acestui foarte înzestrat scenograf, artist cu aspirații renascentiste, remarcabil pictor, grafician și om de cultură, am decupat cîteva aspecte ce le asociem unui cunoscut adagiu al lui José Ortega y Gasset care se poate constitui, deopotrivă, în program de creație și judecată de valoare: « Vom accepta cutia scenică numai în măsura în care ne trimite spre noi cantități de visuri, de iluzii, adieri de legendă ».

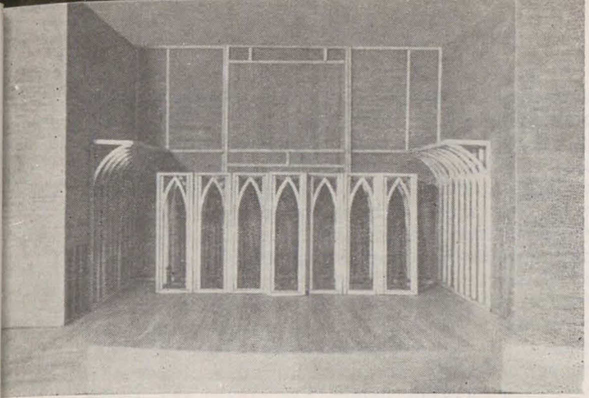
1,2,3,4. Scenografia pentru « Prometeu » de Doru Popovici, « Flautul fermecat » de Mozart, « Povestirile lui Hoffmann » de Jacques Offenbach, « Încoronarea Poppeii » de Monteverdi, Conservatorul Ciprian Porumbescu, București

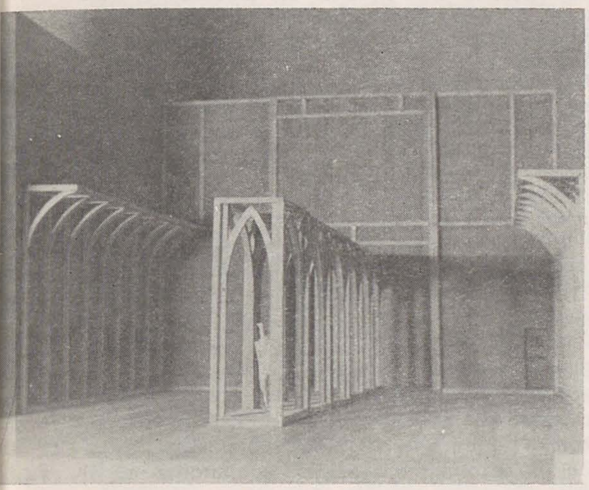


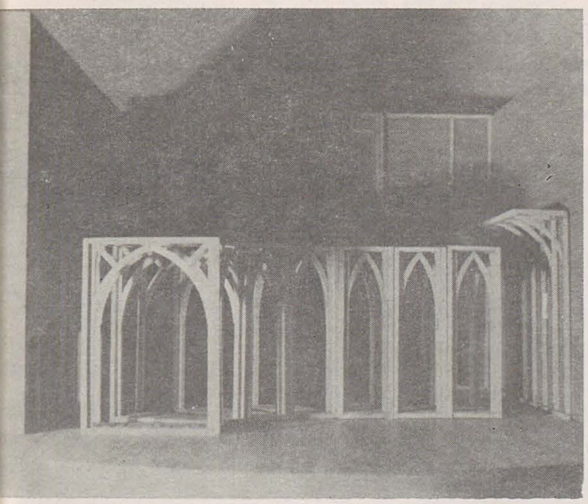




https://biblioteca-digitala.ro







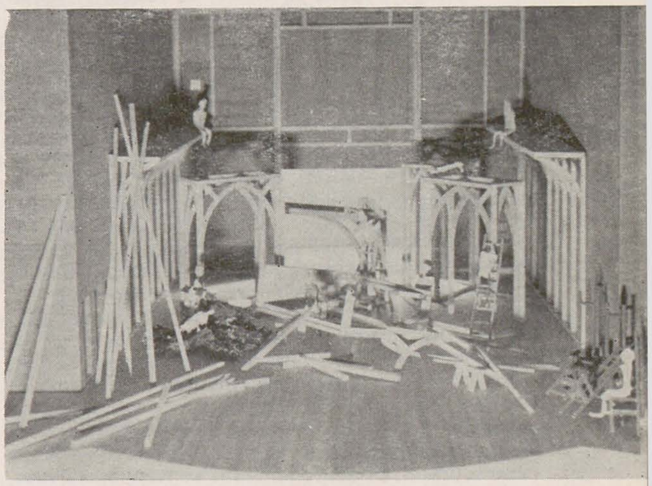
romulus feneș

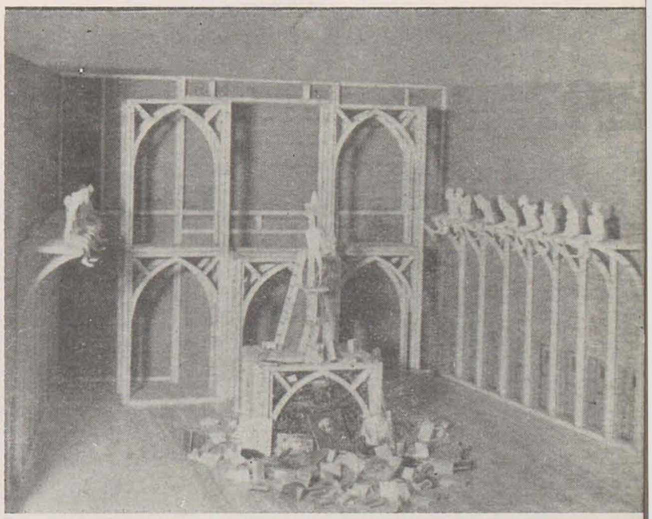
paul cornel chitic

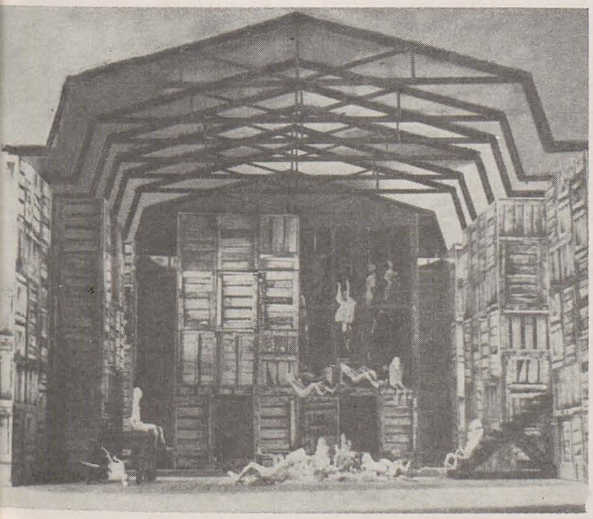
Decorurile acestui scenograf de mare talent au întotdeauna două atribute: *spectacularul* și *autoritatea*.
Predilecția artistului se îndreaptă către *scenografia-construcție*, către arhitecturarea spațiului de joc *conform tipului de reprezentare categorial-spațială* a Realului; așadar face parte din aceeași familie artistică cu Liviu Ciulei, Paul Bortnovschi, Dan Jitianu, Viorel Stegaru Penișoară, Mihai Mădescu, Vittorio Holtier.
Edificiile scenice ale lui Romulus Feneș sînt articulate în lăuntrul lor, dintr-un capăt la celălalt al scenei și de la podium spre stîngi, aidoma osaturii unei arhaice vietăți. Decorurile sale funcționează copleșitor: ele furnizează (și obligă la a fi folosite) o avalanșă de traiectorii, de rute, de parcursuri, trupei de actori. Orice decor al său pare inert pînă la ivirea primului pieton al acestui spațiu atît de fantastic etajat și surprinzător de generos cu variantele traseelor. Constatam existența articulațiilor în lăuntrul arhitecturărilor sale. Decorurile lui Feneș au o cinetică savant sugerată: el trebuie să se miște, să-și exerseze pulsația, să-și manifeste dinamica sa vitalistă. Fiece tresărire, contracție sau desfoire a scenografiei sale urmărește schema conflictuală a textului (prin parafrază) gigantizînd-o. Viziunea, concepția scenografică a acestui artist se adresează nivelului de percepere convențional-vizuală a publicului. Iată de ce creațiile sale scenografice sînt generatoare de viziuni regizorale. Fiecare decor este un topos vivant, un *spectaculum*.
Al doilea atribut al scenografiilor lui Romulus Feneș se exercită printr-un paradox: orice decor este un spațiu *recesiv;* în montările în care am putut urmări realizările sale artistice, senzația persistentă era aceea că scenografiile se prelungesc, inundă sala de teatru. Întotdeauna convențiile funcționale la care apelează scenograful sînt similare sau deduse din convențiile uzitate în spațiul social al spectatotului. Diferența între spațiul de joc și spațiul publicului e doar diferența de concentrație a convențiilor; la care se adaugă, evident prin regie, intensitatea urmărilor.

De altfel autoritatea scenografiilor lui Feneș se manifestă cel mai ostentativ în faptul că unele decoruri ale sale pot determina modificări în distribuirea publicului în raport de spațiul de joc. În substanța concepției sale despre spectacol se cristalizează o posibilă nouă concepție arhitectonică despre teatru. Acest scenograf trebuie descoperit de teatrele bucureștene. Cîștigul ar fi al nostru, al spectatorilor.

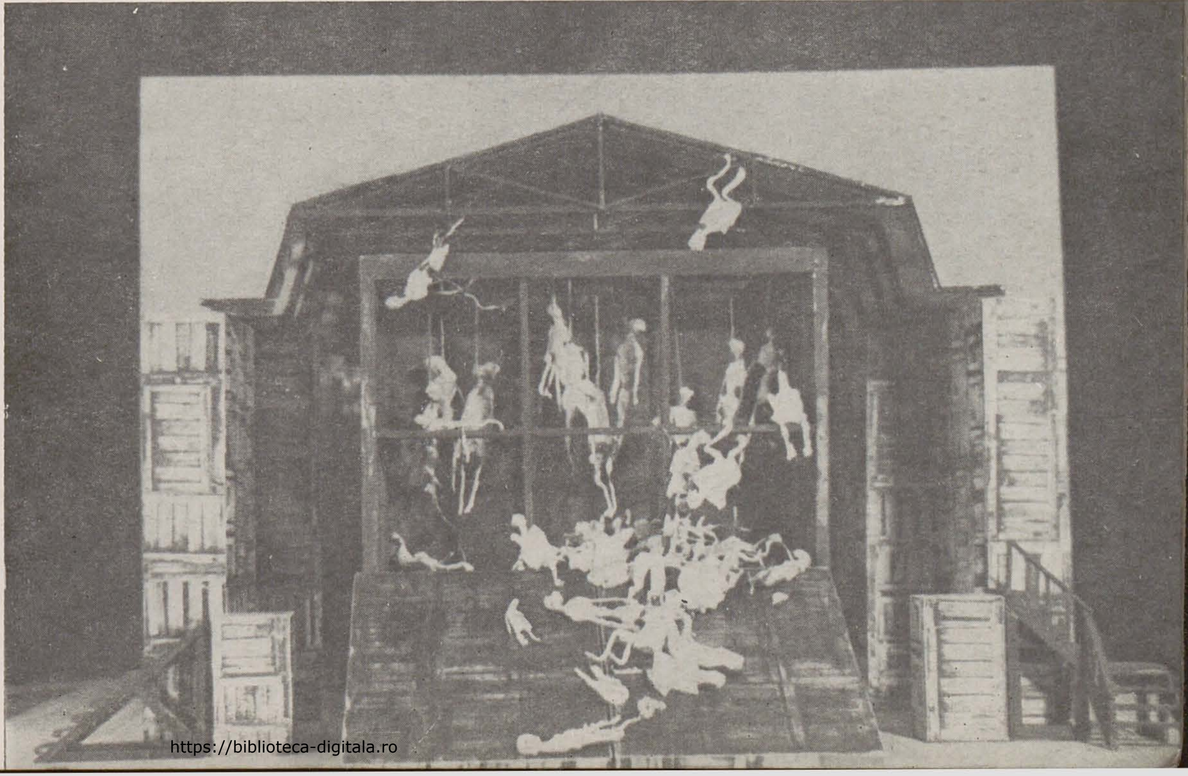
1—5. *Machete de decor pentru « Ciocîrlia » de Jean Anouilh;*







6,7. *Machete de decor pentru « Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită » de Bertolt Brecht*



https://biblioteca-digitala.ro

octavian dibrov

horia horșia

E loc comun a spune că nivelul de *reușită* a spectacolului depinde în principal de *conjugarea* conștientă, în direcția reușitei, a acțiunilor individuale (care ar putea fi inițial chiar divergente și egotiste), în așa măsură încît opera să fie rezultatul unei creșteri organice, logice, unitare (cerințe care, învestite cu statut de principii, au dus, se știe, la constituirea normelor obligatorii în clasicism — legea celor trei unități, de pildă, pentru opera dramatică). Conjugarea este o condiție, s-ar putea spune, cu caracter de *invariant*, dincolo de un curent sau altul, de o atitudine sau alta, dincolo de genuri artistice. Fiecare gen are, la rîndul său, o specificitate caracteristică și în ceea ce privește participarea factorilor creatori, dintre care în comentariul nostru ne interesează scenograful și scenografia. Altul va fi statutul scenografiei în teatru și în film, altul în filmul artistic sau în filmul de animație. În cinematografie conjugarea este în așa măsură preeminentă încît este dificil de departajat contribuția scenografului de aceea a operatorului sau a monteurului, evidente rămînînd concepția, viziunea, decizia regizorului. Totuși vom încerca să surprindem contribuția scenografiei lui *Octavian Dibrov* la unul din recentele succese ale filmului românesc « Înghițitorul de săbii » (scenariul și regia Alexa Visarion, imaginea Vivi Drăgan Vasile, muzica Mircea Florian, decorurile Octavian Dibrov, costumele Daniela Codarcea), care poartă, de departe, « gheara » principalului său autor, Alexa Visarion. Dezvoltîndu-și creația *pe idei* din Alexandru Sahia (și nelimitîndu-se la simple transpuneri pe ecran), Alexa Visarion evită de la început reticența păzitorilor purității textului literar și își asigură libertatea de acțiune cu îndrăzneala ce i-o știm din anterioare spectacole — de teatru și de film. Desprinse din opera literară a lui Sahia, ideile acestuia păstrează nealterată atitudinea angajată a scriitorului și fresca mediilor sociale în care este confruntată condiția artistului — tema filmului, frescă realizată prin participarea unui număr impresionant de actori, peste 80, unii celebri, mulți cu partituri solistice bine integrate dramaturgiei filmului, partitura principală procurîndu-i lui Mircea Albulescu o impresionantă realizare în rolul maestrului Michel. Episoadele, la limita riscului dispersării prin autonomizare, sînt însă logic articulate de prezența, evoluția, destinul maestrului, prin care regizorul, depășind cadrul textelor de sorginte, dezbate, prin creație, condiția artistului în general în mediul social. În desfășurarea acțiunii, două sînt problemele care, credem, că interesează în principal contribuția scenografului: structurarea siturilor și investirea lor cu sarcini metaforice, prin care, putem, de altfel, recunoaște unele din datele sau calitățile modalităților lui Dibrov de a organiza locuri prielnice maximum dezvoltării unei acțiuni dramatice și participînd la acțiune. Spațiile lui Dibrov au o anumită autonomie relativă care le asigură configurări personale, particulare, dar sînt în același timp obediente și maleabile, la dispoziția dirijorală a regizorului, răspund indicațiilor acestuia sau vin în întîmpinarea intențiilor lui — și în teatru și în film. Fiind exact ceea ce se arată, de un realism concret și acuzat, spațiile din « Înghițitorul de săbii » sînt totdeauna și altceva, dețin potențialul unei metamorfoze, unei transformări, uneori numai sau mai ales pe planul semnificațiilor simbolice care se dezvăluie în cursul acțiunii. Piațeta tîrgului unde are loc dezvelirea monumentului e în mod obiectiv un spațiu urbanistic delimitat, dar deschis, la răscruce de drumuri, și devine, subiectiv, un spațiu închis, claustral, al singurătății invalidului de război, orbul cu muzicuța. Vestibulul în care e introdus același orb, așteptînd să fie înfățișat la recepția generalului, devine, cu ușile lui cu geamuri, deschise și închise în grabă, un labirint din care nu se mai poate evada. Căruța cu coviltir a maestrului Michel concentrează în inventarul ei sărac o lume miraculoasă, de iluzii, lumea artistului, ale cărei dimensiuni sînt pe măsura orizonturilor cercetate în permanentele peregrinări, reduse în final la restriștea locurilor natale. Dar și aici sau, poate, mai ales aici, drumul, unul din personajele neînscrise în distribuție, trece printr-o pădure unde reapare fulgurantă și ambiguă imaginea, reală sau iluzorie, a femeii, ca un obsedant memento. Asigurînd o continuă mobilitate, care se desfășoară pe diverse planuri, scenografia facilitează, credem, relația și eficiența relației dintre ceea ce Roman Jakobson numea *metonimie* și *metaforă*. Exactitatea (și nu atît realismul) cu care sînt definite, prin cadrele scenografice, locurile și cu care este surprinsă atmosfera acestora (ambianța mohorîtă de zi înnourată a inaugurării monumentului; interiorul cazon de popotă depersonalizată; pitorescul unei zile de tîrg cu tarabele aglomerate și, prin contrast, perspectivele poetice ale drumului căruței, cu aburi luminoși învăluind vegetația, cu acea fulgurantă apariție feminină în pădure etc.), într-o permanentă pendulare între real și reverie, între alăturare și similitudine, între metonimic și metaforic. Prin calitate și nu cantitate, planul metaforic ne apare preeminent și de fapt datorită acestui plan se asigură coerența filmului și comunicarea semnificațiilor lui desprinse din mesajul lui Alexandru Sahia: « . . . Într-o lume stăpînită din ce în ce mai mult de imbecili — spune Alexa Visarion — singura șansă a artei era să continue. Sahia era o conștiință ».

https://biblioteca-digitala.ro

tineri scenografi

adrian silvan ionescu

În artele spectacolului din zilele noastre, scenografia a încetat să mai fie o ancilla, un fond negru pe care evoluția actorilor să strălucească nestingherit. Ea însăși este unul dintre actorii principali. Parte constituantă a montării, scenografia dă amprenta momentului înscenării (epocă, tendințe, viziuni, mod de abordare) cu retardatarismele, conservatorismele sau revoluțiile sale, ca și trăsăturile caracteristice personalității realizatorilor. Relația regizor-scenograf este edificată pe o strînsă colaborare fără de care ideile ambilor nu s-ar putea concretiza. Pentru prezentarea de față ne-am oprit doar la cîteva nume dintre cele ce se fac remarcate, relativ recent, în teatru, pe platourile de filmare sau în studiourile televiziunii, căutînd în același timp punctele de interferență, convergențele și divergențele celor trei tehnici ale spectacolului. Din discuțiile purtate cu acești tineri scenografi — unii axați numai pe decor, alții numai pe costume, alții cumulîndu-le pe amîndouă — am remarcat marea lor pasiune pentru meserie, bucuriile pe care le dă documentația premergătoare elaborării schițelor și, bineînțeles, satisfacția reușitelor.

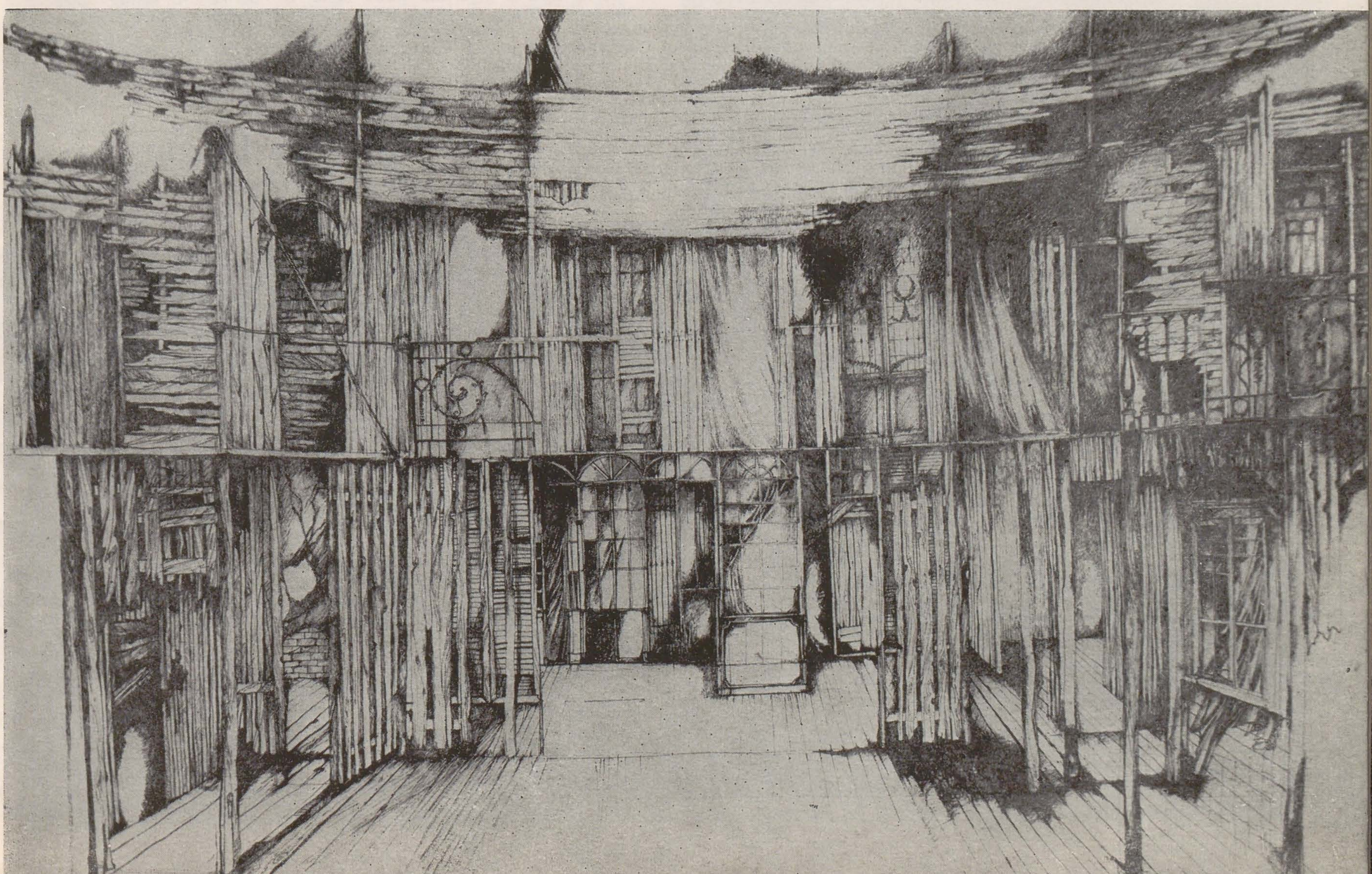
ion nedelcu

Ion Nedelcu s-a specializat în costume pentru filmele de epocă, deși își dorește să execute și decoruri pentru un întreg spectacol, fiindcă are convingerea că scenografia trebuie gîndită ca un tot și realizată de un singur artist. Aceasta nu pentru că semnatarii decorurilor și costumelor nu s-ar înțelege și nu ar colabora în strînsă legătură ci pentru că, de bună seamă, un creator unic va avea o viziune mai unitară, care, altfel, pînă la urmă, ar da de gol în fața unui ochi versat, mîinile diferite care l-au lucrat.

Greutatea închegării unui interior acceptabil, cu piese originale (pentru că pelicula nu iartă și relevă, în chip neplăcut, pastișele și lipiturile) pentru filmele istorice, dă totdeauna bătaie de cap scenografului. Piese puține, disparate — fără putința încropirii unei garnituri stil complete — și într-o lamentabilă stare de conservare, e tot ce pot oferi depozitele. Scenograful se vede obligat să recreeze, cu mijloace puține, interioare întregi, chiar pentru epoci unde documentația lipsește aproape total. Același lucru se întîmplă și cu piesele de costum, desperecheate, incomplete, degradate. De aceea scenograful trebuie să implice atît un sîrguincios documentarist cît și un bun meșteșugar și tehnician, capabil să intuiască detalii invizibile și să le poată explica executorilor efectivi. Pentru toate filmele lucrate pînă acum, acoperind epoci istorice și zone geografice diferite și relativ depărtate unele de altele, Ion Nedelcu s-a cufundat cu interes, devenit mai apoi pasiune, în lecturi de biblioteci și arhive. Pentru « Rug și flacără » (1980, R : Adrian Petringenaru, Decor : Mihai Beciu) a devenit un expert în uniforme militare românești și străine (garibaldiene, poloneze, ungurești) din anii următori Unirii Principatelor; pentru « Iancu Jianu zapciul » și « Iancu Jianu haiducul » (1981, R : Dincu Cocea, Decor : Radu Călinescu) a trebuit să stăpînească acea confuză epocă de final a stăpînirii fanariote, cu mixtură de costum oriental și occidental, cu tot rafinamentul de la Stambul grefat pe fondul culturii tradiționale populare autohtone; pentru « Plecarea Vlașinilor » (R : Mircea Drăgan, Decor : Marcel Bogos) — terminat de curînd — și-a mutat interesul în Transilvania secolului al XVIII-lea, cu contrastele de eleganță habsburgică și sobrietate ciobănească, de peruci pudrate și plete unse cu unt (aici se ocupă și de coafuri și machiaj, pentru care simte tot mai mare atracție). Ca o recunoaștere a calităților sale, Ion Nedelcu a primit pentru costumele primelor trei pelicule premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României », ediția a II-a. Scenograful trebuie nu numai să supervizeze realizarea întocmai a schițelor sale și să dea îndrumările necesare pentru aceasta, dar chiar să participe la finisare. Iar pe platou, în timpul turnării, scenograful trebuie să fie omniprezent și ubicuu pentru a supraveghea îmbrăcarea corectă a actorilor și figuranților.

daniela codarcea

Este esențial ca regizorul să fie un om de cultură, un intelectual de rasă, cu vaste cunoștințe în toate domeniile — și în special în istoria artei și a culturii materiale (mai ales cînd e vorba de un film istoric) — pentru ca un scenograf să-și poată duce la bun sfîrșit opera. Acest lucru îl menționează și *Daniela Codarcea*, scenografă complexă, acoperind și decoruri și costume, atît pentru teatru cît și pentru film. A avut prilejul să colaboreze cu regizori de primă mînă, precum Dinu Cernescu la « Pericle » de Shakespeare și Alexa Visarion la « O noapte furtunoasă » de Caragiale, pentru Teatrul Giulești — în ambele realizînd întreaga scenografie — și Alexandru Tocilescu la « Cabala bigoților » de Bulgakov și « Tartuffe » de Molière, pentru Teatrul Bulandra — unde a făcut costumele. Absolvenții secției de scenografie a Institutului de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu », obișnuiți să-și facă singuri regia spectacolului, subsumînd-o scenografiei, sînt confruntați cu realitatea uneori deconcertantă a activării într-un teatru adevărat, sub indicațiile unui regizor. Comparativ cu scena, platoul dă o mai mare amploare decorului și posibilităților artistului, dar în același timp cere multă imaginație pentru improvizațiile ce le poate suscita, în orice moment, filmarea în condiții diferite și neprevăzute (ploaie, furtună, schim-



Dragoș Georgescu: Schiță de decor pentru « Karamazovii » după Dostoievschi, Teatrul Nottara

https://biblioteca-digitala.ro

barea luminii, întîrzieri, accidente). Deja rutinată în privinţa costumelor istorice pe care le-a elaborat pentru teatru, Daniela Codarcea constată că, faţă de filmul de epocă — precum « Înghiţitorul de săbii » 1982, R: Alexa Visarion, Decor: Octavian Dibrov), unde a semnat costumele — cel de actualitate pune mai multe probleme şi e mai greu de realizat din punct de vedere scenografic. Experienţa celor două pelicule de acest fel — « Proba de microfon » (1980, R. Mircea Daneliuc), unde a acoperit toată scenografia, şi « Croaziera » (1981, R. Mircea Danieliuc, Decor: Magdalena Mărăşescu) unde a făcut costume — o îndrituiesc pe artistă să ne împărtăşească satisfacţia dificultăţilor depăşite. În filmul de actualitate scenograful e confruntat cu verdicitatea mai mult decît într-unul ce se desfăşoară într-o perioadă trecută, uitată. La hainele moderne nu merg patinări sau aglomerări de diverse accesorii pentru a ascunde greşeli, nesiguranţe sau incongruenţe. Nici dominantele cromatice, subtil gîndite şi acordate pentru atmosferă nu sînt fericite şi potrivite, pentru că exclud verosimilul. Nu merg nici caracterizările simpliste ale tipului prin vestimentaţie. Scenograful trebuie să fie şi psiholog pentru a pătrunde eul personajelor şi a le devina gusturile şi felul de a se îmbrăca; iluzia că personajul şi-a ales singur hainele trebuie să fie totală pentru a eluda falsitatea acestuia. În filmul cu temă contemporană scenograful trebuie să găsească artisticul în banalul cotidian.

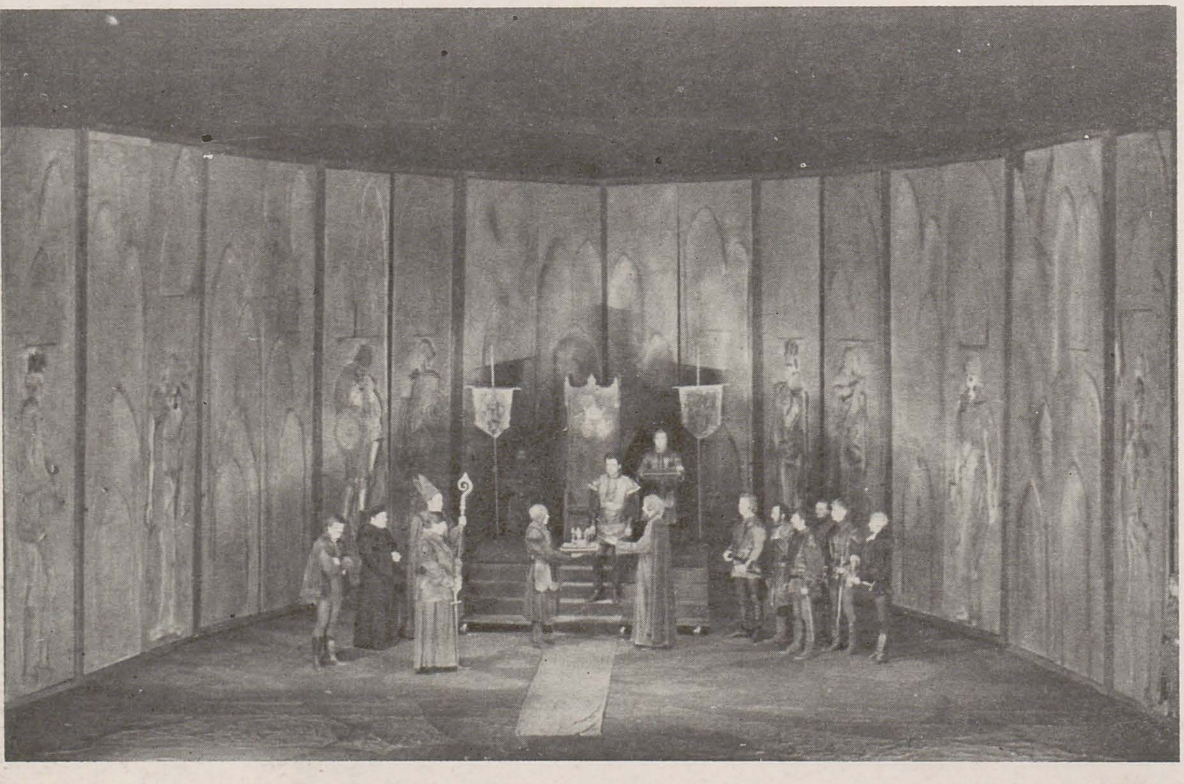
dragoş georgescu

Dragoş Georgescu este axat pe scenografia teatrală, decor şi costume deopotrivă. Este un adept al maximei documentări, din toate sursele posibile, şi al tradiţionalismului în costum cînd e vorba de montarea unui clasic. Publicul, în ultima vreme, de la revoluţia lui Peter Brook, s-a obişnuit cu veşminte compozite, fără stil şi epocă, ce merg la orice; s-a pierdut însă din vedere factorul educativ al teatrului şi iniţierea publicului în gustul unor perioade bine definite istoriceşte, ca şi nevoia acestuia să-i fie cultivat ochiul, să fie învăţat să vadă. În teatrul clasic e greu să fii spontan şi să te bazezi pe improvizaţie. Costumele heteroclite, din resturi şi zdrenţe, fără acoperirea unui argument ideatic, sînt neconvingătoare, folosite mai mult pentru a ascunde lacunele artistului. Şi, apoi, scenografii tineri ar trebui să debuteze cu un spectacol cheie, cu o lucrare de ireproşabilă documentare, în stilul clasic al teatrului, care să fie ca un adevărat examen de maestru dat de calfă pentru a fi primit în breaslă. O foarte bună şi riguroasă şcoală a fost pentru Dragoş Georgescu activitatea sa de început la Teatrul German din Timişoara. În urma acelui salutar stagiu a primit premiul I la Festivalul Naţional « Cîntarea României », ediţia a II-a, pentru scenografia piesei « Vasile Lucaciu » de Dan Tărchilă (R: Ioan Ieremia) de la Teatrul din Baia Mare, şi, recent, premiul A.T.M. pe 1981 pentru scenografia la « Karamazovii » (dramatizare după Dostoievski de Horia Lovinescu şi Dan Micu, R: Dan Micu) de la Teatrul Nottara. Această piesă a fost o fericită întoarcere la clasicul rus cu a cărui « Crimă şi pedeapsă » Dragoş Georgescu îşi dăduse diploma. Atmosfera şi costumele s-au înfiripat după lungi studii ale ecranizărilor literaturii ruse, a picturii vremii (Repin, Perov, Korovin, N.N. Ghe) şi a icoanelor. A fost urmărită textura şi dominantele de culoare ca definitorii pentru simbolistica veşmintelor în funcţie de evoluţia dramei personajelor: de la materiale uşoare la postavuri şi blănuri, de la alb spre negru. Regia luministică folosită este contiguă acestora, accentuînd mesajul costumelor şi decorului, şi conturarea jocului actorilor. Prin lumină, spaţiul se modifică şi de aceea a fost gîndit în funcţie de ea. Rezolvarea decorului a ridicat multe probleme, întîi pentru varietatea locurilor de desfăşurare a acţiunii, apoi pentru sublinierea celor două axe ideatice ale piesei — credinţa şi necredinţa. Ia astfel fiinţă un spaţiu complex şi cu mare forţă de sugestie, ce se dezvoltă de la panoul central, curat, serafic (mănăstirea), spre fărîmiţarea într-o multitudine labirintică de cămăruţe, celule, uşi, ferestre, etaje, scări, balcoane etc. (casă, bordel, tribunal, purgatoriu). Forma acestui decor evoluează şi ea pe verticală, de la angulozităţi anxietante spre un semicer liniştitor, cu deschidere spre tării. Şi în « O noapte furtunoasă » (R: Dan Micu), pusă în scenă la teatrul din Veszprem, Ungaria, s-a urmărit acelaşi simbolism al decorului, aferent mizeriei intelectuale şi morale a locatarilor: casa lui Jupîn Dumitrache este un permanent şantier unde Spiridon hamaleşte printre mormane de moloz şi unde toate personajele sînt constant murdărite de var. Decorul-semn cu mari calităţi picturale are în Dragoş Georgescu un bun reprezentant al tinerei generaţii.

dana lăzanu

Nu aceleaşi posibilităţi de exprimare simbolică le are scenografia de televiziune, ne mărturiseşte *Dana Lăzanu*. Aici totul trebuie să fie corect, să sugereze realitatea, poate chiar mai mult decît în film. Scenograful de film se pare că este cel mai complex, specializarea pe un singur domeniu fiind imposibilă; el este confruntat cu toate genurile: teatru, cadre de interview, spectacole festiv, revistă etc. De asemenea, el trebuie să fie un bun improvizator, ingenios şi maleabil, uşor adaptabil la orice scenă necunoscută din provincie unde trebuie să facă decoruri şi amenajări pentru o turnare. Avantajul televiziunii este cel al unui spaţiu generos, nu cel riguros delimitat al scenei italiene clasice de teatru. Decorul trebuie privit de peste tot şi deci rezolvat ireproşabil. Scenograful nu este un secondat al regizorului, ci el însuşi face, în egală măsură, regie, impunîndu-i acestuia, prin spaţiul propus, trama de mişcare a actorilor. Faţă de teatru sau film, televiziunea are o situaţie privilegiată în privinţa executorilor — meşteri foarte buni şi rapizi — ce elaborează orice decor, oricît de complicat, în timp record.

Scenografii de TV însă nu pot profita, ca ceilalţi, de o perioadă suficientă pentru documentare şi nici de acoperirea unui singur domeniu la un moment dat, pentru că se lucrează la mai



1. « La Musica » de Marguerite Duras, scenografia şi costumele de Dana Lăzanu; 2. « Richard II » de William Shakespeare, Teatrul Naţional, Craiova, scenografia Tudor Ghimeş

multe emisiuni simultan. De fapt, documentarea — de cele mai multe ori minimă şi, din păcate, prea des evident acest lucru — nu capătă valoare decît susţinută de multă fantezie, care să dea o viziune modernă asupra spectacolului, rupîndu-l de canoanele teatrale. După cîteva realizări în teatru — « Albă ca Zăpada » — (R: Ileana Cîrstea) la « Ion Creangă » Dana Lăzanu a continuat la televiziune cu cîteva piese (« La Musica » de Marguerite Duras, R: Olimpia Arghir; « Iată femeia pe care o iubesc » de Camil Petrescu, R: Cornel Todea), telerecitaluri (Carmen Stănescu), show-uri (« Naistul Cătălin Tîrcolea », cu care a participat, în 1981, la Festivalul de la Montreux, Elveţia) şi pentru emisiunea « Şlagăre dansante », toate în colaborare cu soţul ei, scenograful Stelian Anton. Această ultimă emisiune le dă mari satisfacţii fiindcă le oferă posibilitatea unor decoruri şi costume feerice pentru balet şi revistă, jucate şi schimbate în funcţie de specificul şi sugestia muzicală; de curînd (cînd scriem aceste rînduri) s-a început turnarea ei în culori, pentru schimb cu televiziuni străine, ceea ce pune noi şi interesante probleme de cromatică pentru scenografi.

tudor ghimeş

adrian guţă

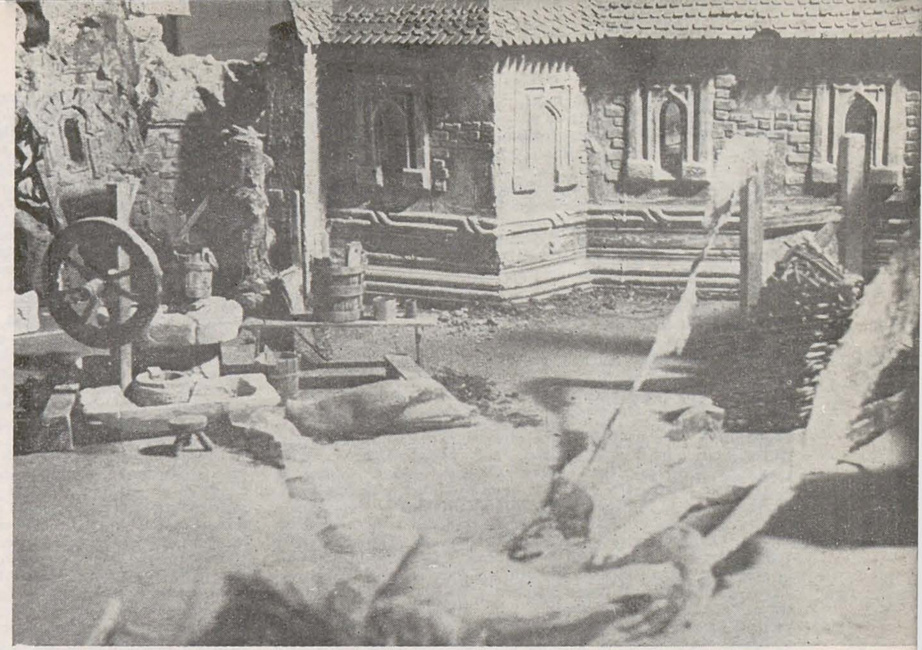
După patru ani de la absolvirea Institutului « N. Grigorescu » (1974—1978, secţia scenografie, clasa Vasile Roman), creaţia lui Tudor Ghimeş se arată substanţială. Participări expoziţionale mai importante: Trienala de scenografie (Bucureşti 1976, 1979, 1982), manifestarea similară, ca profil, de la Praga 1979.

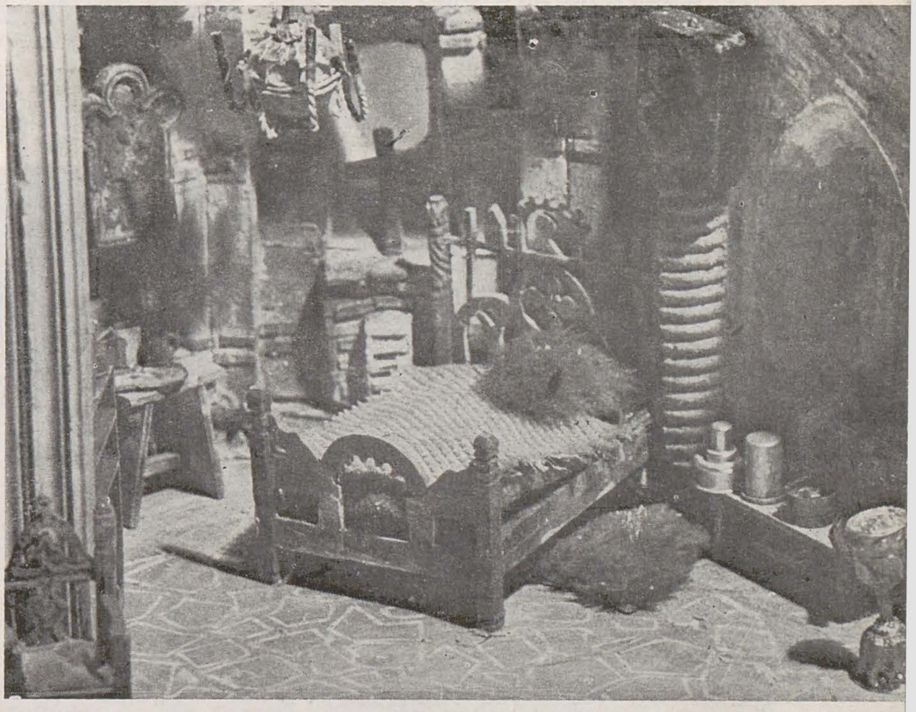
În anul III de facultate, face decorurile pentru piesa lui G. Ciprian, « Omul cu mîrţoaga », spectacol al studenţilor de la I.A.T.C. « I. L. Caragiale ». Apoi « Kean » de Sartre, dublă lucrare de diplomă: pentru clasa de actorie a lui Marin Moraru şi pentru Tudor Ghimeş; se exploatează motivul « teatrului în teatru ».

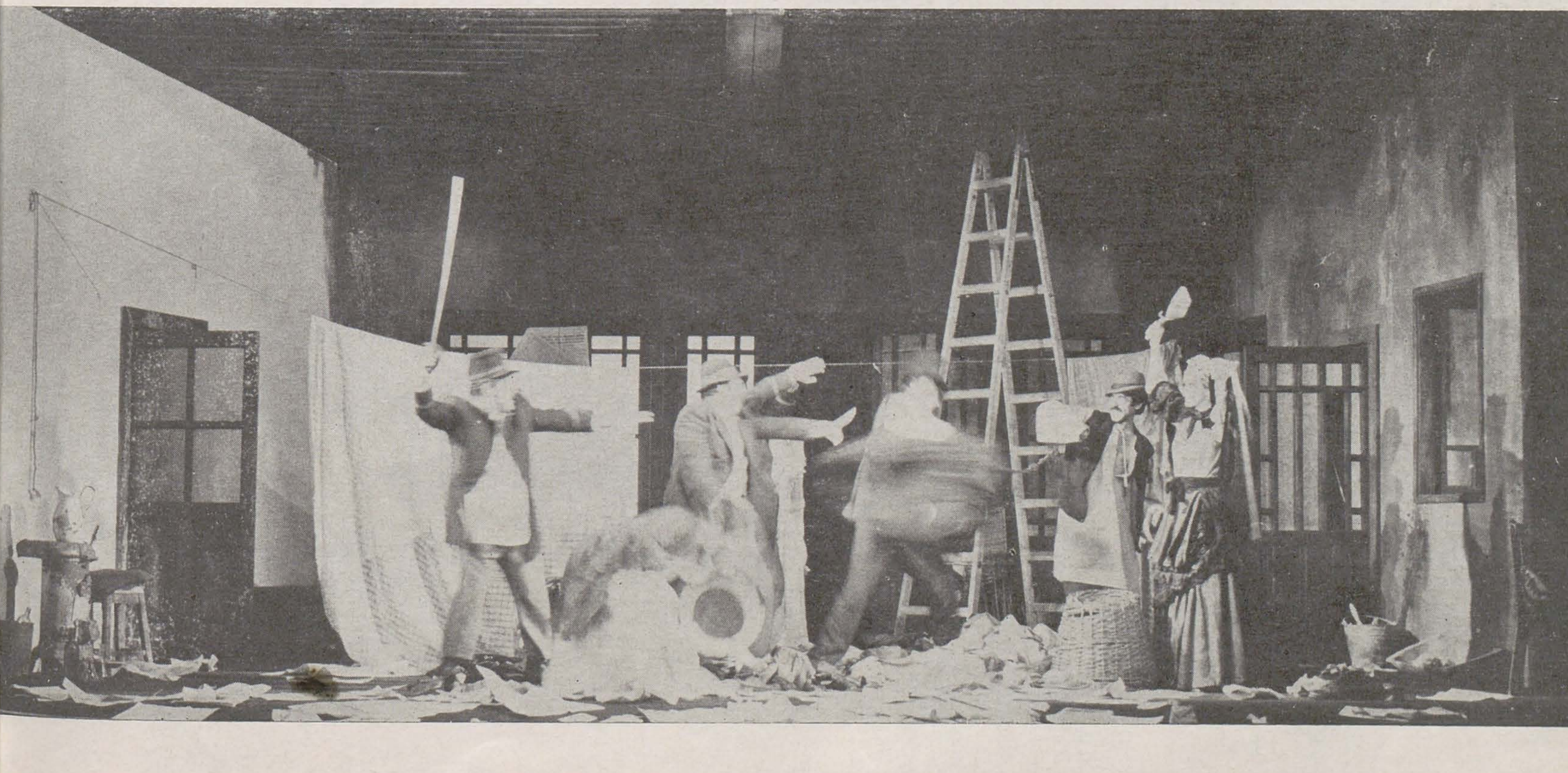
Colaborări fructuoase cu unele teatre din ţară: la Botoşani, împreună cu tînărul regizor Petru Ionescu, a încercat (cu succes) să aducă în sfera actualităţii şi să sporească semnificaţiile general valabile din unele creaţii clasice — « Nunta » şi « Cîntecul lebedei » (Cehov), « Discipolul diavolului » (Shaw) sau din « Vînătcarea de raţe » (Vampilov); la Bacău: « Eticheta contează! » (de O. Genaru, I. G. Russu) şi « Curtea miracolelor » (de Kambanellis, r. V. Paraschiv) — conflictul urbanismului modest, aerisit, mărginaş, cu cel sufocant al marelui oraş, e sugerat de un perete a cărui structură « trimite » la lupta între organic şi anorganic; decorul ultim descris, cu « iz » suprarealist, e într-un fel dezvoltat, ca virtuţi plastice, dar pornind de la coordonatele frescei istorice, într-un spectacol ce repune în drepturi, creator adaptată, viziunea clasică: « Richard II » de Shakespeare la Naţionalul craiovean (r. M. Cornişteanu).

Pentru « Nottara », unde lucrează în momentul de faţă, scenograful Ghimeş semnează « Idioata » (M. Achard, r. V. Paraschiv), « Omul care face minuni » (R. F. Alexandru, r. G. Rafael), « Ploaia şi anchetatorul » (L. Teodorescu, r. O. Arghir). Munca la proiectele prin care să se aducă arhitectura Sălii Studio mai aproape de cerinţele « teatrului total » (formulele « elisabetană », « italiană », şi « en rond », variante interşanjabile în funcţie de spectacol), este realizarea sa cea mai importantă pînă azi în Bucureşti.

Tudor Ghimeş nu e doar un scenograf prolific de teatru şi film (v. « Destine romantice », r. V. Boroş), ci unul preocupat de complexitate şi inovaţie în acest domeniu, de la arhitectura sălii şi spaţiul scenic la ambianţa audio-vizuală, accentuînd valorile plastice ale cîte unui element (cortina, costume etc.), dînd adesea, dincolo de funcţionalitate, şi sens simbolic decorului.







1, 2. Ion Nedelcu: Machete pentru spectacol t.v. cu « Apus de soare » de Barbu Ştefănescu Delavrancea; 3. « O noapte furtunoasă » de I. L. Caragiale, Teatrul Giuleşti, scenografia şi costumele Daniela Codarcea

https://biblioteca-digitala.ro

călăuza

radu procopovici

Scenariu — Trei oameni — doi călători și o călăuză — străbat un teritoriu, o *zonă* indefinită din « natură », căutîndu-i centrul. Ei pleacă și se reîntorc în locuri banale, trecînd bariera, și evită curse, pentru a-și descoperi « natura » lor profundă, care, se pare chiar că îi depășește. **Schiță dramatică** — Zona este o arie din spațiu în care sînt focalizate puterile din natură — natura ca fire. Oamenii intră în *dialog* cu Zona care devine personaj activ, adresînd mesaje difuze, fără concept și fără contur. Dialogul se realizează prin citirea reciprocă — a oamenilor de Zonă și a Zonei de oameni. El se desfășoară într-un limbaj natural, a cărui decodificare nu este posibilă: omul înțelege mesajele globale, venite din Zonă, prin aproximări ce iau forma modelării comportamentului uman, ca descoperire — în zig-zag și circular-concentrică — a firii proprii fiecărui om. Călăuza explică celor pe care îi însoțește că Zona este în continuă schimbare, primitoare sau ostilă, în funcție de evoluția sufletească a celor ce o străbat. Firesc, Zona este distrugătoare atunci cînd oamenii pierd consensul sau își pierd « firea » — îi rătăcește.

Camera, *centrul* acestui teritoriu, este *loc* prin excelență, adevărat centru al unei înțelegeri de sine ce își depășește obiectul, ce-l scoate pe individ din limitele proprii, dar numai în urma unei experiențe strict personale. *Drumul* către centru nu poate fi niciodată același, iar cursele se schimbă mereu în funcție de profilul etic al celui ce-l urmează. Zona definește personajul prin suma de întîmplări din parcurgerea drumului.

Dezvoltarea scenografică. Elementele — Acum, se impune cu necesitate definirea Zonei. Ea trebuie să fie o extensie a Naturii dincolo de imanența sa peisagistică. Natura apare, în mod direct, ca prezență globală: mulțimea ierbii, pădurea, relieful cu planuri etajate. Indirect, natura populează cu *puterile* sale toate lucrurile și locurile artificiale. Pentru a releva acest sens mai larg și autentic al Naturii sînt căutate, la modul leonardesc. ipostazele dinamice, uneori insesizabile, alteori năvalnice, ale elementelor. *Apa* este aleasă ca mediu osmotic și animator. Omniprezentă, *apa* dă măsura cadrului, fie că este o peliculă subțire prin care se citesc conturele mișcătoare ale lucrurilor, fie ca șuvoi a cărui excesivă energie se epuizează în perdele aeriene, de aburi și ceață, fie ca suflu ce pompează *aerul* sub coaja văzută a tăciunilor, dînd viață focului. *Aerul* este dătător de ritm, pulsînd în mișcarea permanentă prin care se înscrie drumul oamenilor. Lucrul cu elementele nu poate fi joacă grandilocventă de ucenic vrăjitor, ci măiastră distilare a nuanțelor, astfel ca energia unui vînt cosmic să nu șteargă urma fragilă a răsuflării copilului. Cel din urmă *element*, cel *greu și dens*, apare fie indirect, prin vegetația ce-l acoperă, născută din fertilitatea apelor ascunse, fie ca fulgurare, ca cernere, în clipele liniștite din mișcarea aerului. *Focul* există și el — o singură dată — dependent, folosit mai des în ipostaza superioară de *lumină* divers dozată. Este o permanentă lumină locală, construită anume pentru decuparea fizionomiei de moment a lucrurilor și locurilor. Lumina punctează ca incandescență momentele de suspendare a timpului în situațiile limită. Formele tranzitorii, între acvatic și aerian, sînt cele care lărgesc sau restrîng cadrul, activînd spațiul; ceața ascunde și dezvăluie, iar ploaia materializează lumina în momentul culminant, punctînd centrul Zonei. Întrucît detaliul este la fel de semnificativ și relevant ca și întregul, apa ca peliculă, ca impregnare, ca stropi, va pigmenta coaja lucrurilor, a efemeridelor ce dispar în curgerea heracliteană, conlucrînd cu lumina locală, dirijată, ce restructurează fizionomiile. Astfel, efemerul, perisabilul, este valorificat în dialectica elementelor ca ecran de rezonanță al diversității lor intrinseci.

Decăzut din starea fertilă și dinamică de *element*, liticul apare în zidirile artificiale ca stare inertă, malefică, alcătuind locuri ale constrîngerii — curse. Deși pătrunse de apă, roase de ea ca de un acid tare, un tunel circular și puntea către o mașină de tocat carne nu sînt decît erodate — totuși masive — rugina și mucegaiul ștergînd fața lucrurilor, estompînd spiritul locului. În aceste locuri lumina este absorbită, ucisă în interstițiile materiei, iar omul înfruntă temător clipa.

Topografii instabile — a. Practic un plan este definit, adică orientat, printr-un *gest*, printr-o mișcare « către »: se face astfel o încadrare « geografică », împrejurimile nefiind dezvăluite, ci invocate dramaturgic prin cuprinderea locului de către personaj. Personajul developează locul prin mișcarea sa, traseul recompunîndu-se în memorie ca rezultantă a gesturilor-vectori. Într-o secvență temporală nu se poate ști — de la replică la replică, din gest în gest — unde va *apare* personajul în raport cu actorii pasivi și în cadrul dat.

Gestul dezvăluie locul, îl citește prin răsfirarea elementelor sale — ca într-o numărătoare, centrîndu-l totodată printr-o *întîlnire* ce ia forma simbiozei. Corpul, ca întreg, marchează în stațiunile traseului altfel de treceri, prin praguri interioare, poziția foetală reunind începutul și sfîrșitul, în momentele incerte, riscante, de epuizare și încordare. Cadrul, ca loc, există în funcție de poziția reperelor calitative — oamenii ce-l parcurg. Secvențialitatea drumului devine, însumată, o circularitate ce înscrie bucle în traseul zig-zagat, de ocolire — în plan — și de salt — în spațiul etajat calitativ. Afundarea este echivalentul activ al poziției foetale, semnificînd contacte complete, de impregnare cu elementele. Ocolirile și salturile nu construiesc o incertitudine de labirint — ca derută calculată — ci descriu o cuprindere alternativă a punctelor de vedere, a rozei vînturilor ce se rotește în jurul fiecărei părți din Zonă. Partea este model al întregului. (1) Mîna descoperă, mai nesigură într-un fel decît ochiul, mereu oferită privirii, o imanență a naturii ca taină a contactului între unu și multiplu. (2) Ochiul adună — operație nesfîrșită — particulele firii, deducîndu-și firescul. O dialectică vizual-conceptuală corelează planuri îndepărtate — ambele concrete — creînd simbolul (3), rezultat ultim al dramaturgiei. Mîna nu face, ochiul nu știe — amîndouă se întîlnesc în căutare. Palpează, descriind, și măsoară, construind. Află legături, relații, în nedeterminare, în spațiul pur. — b. Buclele drumului și capătul său sînt marcate de cîte un *prag*. Pragul este un reper esențial pentru determinarea acțiunii întrucît măsoară diferența între planurile calitative și apropierea de centru. Pragul este un fals centru, o introducere la înțelegerea camerei. În prag se produc reorientările duratei, salturile în timp, ambiguitățile rotunde care dau greutate opțiunii. Din nou, locul primește determinare, este orientat. Cele șase direcții se pot interverti — certitudinea

https://biblioteca-digitala.ro

spațială este atinsă numai în centru, ca sinteză superioară diversității și compunerii sensurilor temporare. c. Adîncul și întinderea — două versiuni autonome ale nesfîrșirii — pot fi evocate uniaxial, ca direcții fundamentale. În desfășurarea lor, ce ia chip pe fața apelor, apare un sens originar, o putere constitutivă a spațiului. Noianul subteran și pînza de apă ce răzbate deasupra pămîntului, izvorul și vîrtejul ca apariții dinamice ale elementului, dezvăluie nuanțele vieții sale, ale unei prezențe totale ce-și capătă conture dincolo de limitele reliefului în care se așează, adică într-o geometrie primară, interioară, firească apei ce precede formele. Nu conturul de moment, ci un vector este cel care construiește aceste « spații ».
Astfel, spațiul se desfășoară paralel cu axa timpului, împrumutîndu-i linearitatea. Acest paralelism este relevat de glasul apelor: doar *sunetul* poate măsura adîncul abisurilor și lărgimea orizontului. Locul și momentul devin spațiu-timp, pulsînd prin voce, dilatîndu-se și concentrîndu-se în oscilații ce descriu nesfîrșirea. În acest scop sau pe această cale este descoperit un unghi al privirii de dincolo de personaje, mai larg și altfel răsfrînt decît cel al ochiului ce se orientează în diversitatea detaliilor: această privire stă deasupra orizonturilor, *cuprinde* în sensul cel mai propriu al cuvîntului.
Între « accidentele » ce se oferă acestei priviri prin pînzele apei se află și o fierbere originară, în care apa se alege de lumină ca o beznă, ca o desime, și o lentă panoramare, sub aură crepusculară, a monumentelor ce definesc o lume: unelte, arme, monezi, o anume vechime. Istoria cosmică și cea umană pot fi rezumate pe acest fundal temporal — durata lor este comparată cu clipa — propunîndu-se, în drumul prin Zonă, ispita și experiența adîncimii și extensiei contactului cu lumea, pentru a oferi, în calmul camerei centrale, liniștea orizontului palpat de lumină. Aici, ploaia materializează, într-un moment rar, fericit, lumina.
Drumul. Revenind la punctul de interferență dintre această versiune scenografică și construcția dramaturgică, înțelegem că, pentru scenariul dat, este necesară definirea « drumului » ca o compunere între acțiuni și locuri. Este greu de spus cine are inițiativa: drumul este paradigma celui mai strîns dialog posibil, în care o replică se modifică pe parcursul desfășurării celeilalte. Astfel drumul trebuie orientat de la început, prin ideea scenariului, imperativ, ca să nu devină o însumare de întîmplări. Drumul are inițial o regulă ce unifică grupul de personaje, pentru a fi atestată — măcar convențional — necesitatea traseului său. Apoi, el nu mai poate fi descris grafic în mod univoc și nu acest contur ar ajuta la înțelegerea unicității sale istorice.
Drumul este un model spațial de citire a locului în sens larg, a Zonei. Componentele fizice și peisagistice ale acestui loc sînt cele obișnuite — ritmul lor este altul, superior celui meteorologic, un ritm cosmic. Drumul devine o strategie a întîlnirii cu variațiile acestui ritm, o *durată structurată valoric*. Componentele sau etapele sale pot varia, numeric sau calitativ, cu condiția sincronizării comportamentului uman la reacțiile Zonei. Cazul limită este cel al călăuzei care, străbătînd solitară Zona, ar fi perfect sincronă — tautologie existențială și contradicție în termeni. Călăuza trebuie să însoțească: altfel, nu s-ar putea mișca, parcurgînd un drum infinit fragmentat, bucurîndu-se de fiece schimbare, sau ar străbate direct, epuizînd într-un salt miraculos tot drumul. Deci, rezolvarea tuturor desincronizărilor, în consens, de întreg grupul, este condiția realizării traseului. Și acest consens se constituie *în zig-zag și circular*, prin compunerea segmentelor rezolvate individual — fiecare personaj exprimă și angajează grupul prin deciziile sale.
Pare un joc, destul de complicat, ce se întemeiază doar pe un mit al locului. Drumul nu este o realitate de sine stătătoare — rostul său este descoperirea istoriei exemplare pe care o poate construi grupul în parcurgerea sa, o istorie apreciabilă prin modul în care « evenimentele » întîmplate pe parcurs semnifică — bineînțeles, eliptic — toate etapele necesare. Rezolvarea prin compunere de elipse într-un tot unitar constituie aspectul pur dramaturgic al drumului.
Locul. Zona nu este un cadru natural — cu atît mai puțin unul artificial. Ambiguitatea naturii ce invadează construcțiile, dar se confundă cu firea umană, este definiția acestui loc ce are un comportament nesistematic, contradictoriu. Zona participă la drum și se arată din aproape în aproape, sincron cu desfășurarea drumului, ambele adresîndu-se unei priviri pulsatorii. *Elementele* sînt în devenire, *gesturile* realizează o continuă orientare, *lumina* dă chip lucrurilor, la tot ce pare stabil.
Mișcarea lentă a privirii este cînd absorbantă — primește ce i se arată, cînd prospectivă — urmărește ce i se desfășoară înainte. Astfel, « personajul » este cînd înglobat de Zonă, cînd ofensiv în teritoriul ei.
Din acest moment se poate schița o *teorie a citirii locului*, desprinsă de scenariul dat, plecînd de la datele necesare realizării acestui scenariu și de la evidența mulțimii drumurilor posibile. Această teorie va trebui să considere descoperirea centrului Zonei, al unui loc în genere, ca un caz limită, dar drept un postulat necesar. Citirea locului ar însemna construirea unui traseu, justificat în fiecare etapă printr-un eveniment și, în ansamblu, prin descoperirea unui ritm temporal sau a vieții elementelor în zona aleasă, astfel ca posibilitatea aflării unui Centru să fie cel puțin reafirmată în final.
Andrei Tarkovski. Încercînd această refacere a drumului de la schița de scenariu la o soluție scenografică necesară, am dorit să lămurim un fapt simplu: regizorul Andrei Tarkovski, a cărui participare la realizarea unui film îi dă pe drept cuvînt calitatea de « creator total », a ținut să semneze în acest caz și scenografia. Ca și pentru operele unor vechi maeștri, semnătura este pusă cu rost, nu din orgoliu. Tarkovski a vrut să sublinieze excelența filmului printre artele plastice și, subsumată, a scenografiei în realizarea filmului. Am văzut că dezvoltarea narativă a filmului impune definirea unor locuri, a căror realizare modelează tempo-ul filmării, cadrajele, eclerajul, mișcările de aparat și chiar montajul. Autonomia și preeminența realizării locurilor în economia filmului impune o integrare a creației lui Tarkovski în curentele artei contemporane. Elemente de land-art, body-art și ars povera sînt firesc descoperite de regizor în efortul de tratare corelată a naturii, lucrurilor și prezenței umane. Univocitatea tehnică și autonomia atitudinilor amintite sînt depășite de Tarkovski prin afirmarea unui principiu unificator: însuflețirea locului sub acțiunea descoperitoare a omului, realizîndu-se un contact total. Posibilitatea tehnică de exprimare a interferențelor necesare o constituie, bineînțeles, modelarea filmică a timpului.
Artele plastice și-au anexat tehnic desfășurarea filmică a imaginii ca materializare a unei istorii a privirii. Dincolo de posibilitățile tehnice asimilate, exemplul « Călăuzei » lui Andrei Tarkovski se răsfrînge, stimulator, asupra întregului cîmp al artelor vizuale. El propune un model de sinteză construit prin transformările reciproce a privirii în mișcare, a mișcării în studiu al timpului, a timpului în axialitate ca esență spațială. În această ordine, transformările construiesc o metamorfoză semantică — în ordine inversă, ele sînt un model de apropiere « tehnică », de lucru cu elementele. Scenariul, citirea locului, sînt paradigme actuale ale creației, de o largă valabilitate. Andrei Tarkovski propune o întreagă strategie a creației, de la concepția de ansamblu pînă la rezolvările de amănunt, astfel încît un imperativ problematic poate fi dezvoltat pe multiple planuri, complementar, oferind și posibilitatea unei coordonări a lor într-o regie a viziunilor totale.

https://biblioteca-digitala.ro

modalități scenografice

filmul de animație

andrei roman

Statutul scenografului în filmul de animație acoperă funcții și utilizează modalități plastice în multe privințe deosebite de acelea pe care trebuie să le îndeplinească acesta în spectacolul teatral sau cinematografic tradițional. În cele mai multe cazuri regizorul, scenaristul și scenograful sînt una și aceeași persoană. Întrunind concepția și execuția într-o unică personalitate, filmul de animație poate deveni de exercitare a spiritului de avangardă în acest domeniu. Acestea ar constitui condițiile extrinseci ale actului artistic în filmul de animație. Condițiile intrinseci ar putea fi constituite de faptul că eroii (personaje propriu-zise, obiecte, etc.) și fundalul alcătuit pentru reprezentarea spațiului de acțiune al acestora se bucură de aceeași putere semnificativă în ansamblul pe care îl constituie mesajul filmului. Decorurile nu mai îndeplinesc mecanic rolul de a comunica accidental unele detalii reprezentative pentru totalitatea istoriei la a cărei desfășurare participăm, ci susțin o serie de reciproce determinări cu personajele centrale ale acțiunii. Dacă în spectacolul teatral fundalul trebuie să ofere iluzia spațiului, aici, prin reducerea la un singur plan al evenimentelor, se produce o proiecție a acestui fundal în chiar eroii care determină aceste evenimente. Cîtă vreme își propunea să slujească redarea unor mișcări reale, să calchieze realitatea și să dea iluzia naturii decorul reprezenta spațiul după legile perspectivei. Suferind însă și el influența evoluției artelor plastice contemporane, filmul de animație s-a decis să apeleze la stabilirea unor convenții ale spațiului, reducînd la două dimensiuni realitatea comună. Desigur, filmul de animație și-a căutat modalități plastice specifice de manifestare evitînd rezultatele experiențelor plastice deja epuizate. Dar, așa cum remarcam și mai sus, faptul cel mai important rămîne statutul de egalitate al celor doi termeni formativi ai cadrului — decorul și personajele, canonul de pînă atunci al definitivei dihotomii între elemente pierzîndu-și semnificația. Această opțiune conduce la trecerea de la simpla înregistrare a unor fapte la comunicarea unor atitudini într-un mod mai direct, facilitînd afirmația concepției artistice, stabilind un contact neintermediat cu actul creator. De asemenea filmul asigură posibilitatea intervenției unor noi relații temporale. Timpul real și cel al ficțiunii își găsesc noi rosturi, decalajele și suprapunerile celor două durate provocînd momente privilegiate de regăsire a contactului cu receptorul. Comunicarea nu mai rămîne în mare măsură indiferentă la ritmul de existență al spectatorului, ci intră în relații complexe cu acesta conducîndu-l în mod activ la o asumare a mesajului la a cărui desfășurare participă. Este evident că pînă aici am luat în discuție doar aspectele strict creative ale filmului de animație care pe alt plan continuă, călăuzit de tradiții și modele binecunoscute, să ofere spectacolul de divertisment pentru toate vîrstele și unde artistului nu i se cere invenție plastică, accentul trebuind să cadă pe ușurința cu care își însușește tipul și rețeta. De la naturalismul disneyean și producerea iluziei realității, în care decorul descria atmosfera, iar eroii dețineau doar ei înșiși autoritatea expresivă, pînă la efortul de a da autonomie mijloacelor, impunînd modificarea atitudinii spectatorului față de finalitatea actului artistic a fost un drum destul de lung. Eliberarea de orice element de prisos și de stricta reprezentare a realității dă posibilitatea revenirii la substanța profundă a conținutului dramatic implicat. Spațiul părăsind referințele la o realitate exactă pînă la rigiditate, se va re-crea el însuși, după necesitățile sale intrinseci. Și astfel fiecare element al spațiului ne va propune resorturi decisive ale acțiunii. « Personalizarea » structurilor și mesajului se va realiza nu prin opoziție la tipul de ficțiune impusă prin canonul tradiției, ci prin promovarea unei alte ficțiuni dominatoare. Păstrînd însă în continuare convențiile genului, artistul încearcă să parcurgă mereu linia fragilă dintre reprezentarea unei realități (fizice, psihice, morale etc.) și a unui vis (basm, mit etc.). În alt context excluderea totală a decorului face din personaj fără nici o dificultate un element simbolic, datorită structurilor specifice ce acționează aici.

În marea lor majoritate realizatorii noștri își continuă sau își amplifică modalitățile plastice personale. Ce am putea observa chiar ca o constantă este faptul că ei susțin un permanent transfer de motive culturale în operă, profitînd de semnificațiile proprii acestora (Ion Truică, Liana Petruțiu, Sabin Bălașa) sau polemizînd cu ele (Szilagyi Zoltàn, Nicolae Alexi). Voința lor de a repera și afirma valori perene îi fac să nu caute să speculeze și să gloseze pe marginea unor fenomene de ultimă oră din artele plastice, căci pînă la urmă modernitatea e doar o valoare de selecție și coincidență, alterabilă deci odată cu modificarea împrejurărilor care au putut-o promova. Ceea ce vine să adauge nou imaginea cinematografică este tocmai nevoia de identificare structurală între ritm (desfășurare temporală) și desen (desfășurare spațială). Dacă tinerii realizatori vor să regăsească calea veridică spre o « realitate » a realității, dorind să obțină o înțelegere a lumii pe căi personale, colegii lor mai vîrstnici continuă să creadă în valabilitatea impunerii unui ideal, a unei ordini în universul înconjurător, dorind înstăpînirea lumii imaginarului înaintea înțelegerii ei. Lirismul acestora se situează la nivelul ideii și al construcției dramatice a acțiunii, pe cînd tinerii graficieni plasează acest lirism la nivelul strict al construcției imaginii. Lor nu li se pare niciodată suficient să comunice, ci trebuie în mod obligatoriu și să exprime. Deosebirea fundamentală între, să spunem, cele două generații este că unii doresc să prelungească natura, iar ceilalți s-o transcendă. Unii vor să stabilească un raport față de existență, ceilalți își înțeleg creația ca pe un apel la acțiune. Această concepție a tinerilor noștri autori îi aduce în pragul nașterii unor simboluri care nu relevă o prezență, ci o absență, o lipsă, un gol pe care ne somează să-l umplem. Ceea ce în opera lor ar putea fi considerat o deformare a realului este de fapt o imagine mitică a acestuia. La un pol opus, de exemplu, ultimele filme ale lui Ion Truică apelează la o anumită « mitologie ». La acest nivel de abordare arta rămîne o prezentatoare de semne, deși funcția ei esențială este de a crea lucruri. Aici evenimentele rămîn la superficia semnificațiilor, nici o traversare a obiectelor nu se produce în căutarea jinduitelor virtuți abstracte pe care le reprezintă. Ion Truică rămîne în spațiul său scenografic permanent decorativ, nu mai puțin seducător, dar de la un punct încolo expozitiv. La Szilagyi Zoltàn înregistrăm o permanentă atitudine interogativă, fiecare element al construcției fiind dotat cu un rol precis în acțiune și din punct de vedere funcțional purtînd semnificații egale în ciuda rolurilor diverse pe care le poartă în istoria redată. O opțiune asemănătoare, dar nu la aceeași intensitate a tensiunii, înregistrăm și la Nicolae Alexi și Liana Petruțiu. Mihai Bădică sau Laurențiu Sârbu, în ciuda economiei de mijloace sau a tentației pentru fast, oferă scenografiei un rol de întreținere a semnificațiilor purtate de personaje și de delimitare a atmosferei. Ei încearcă să prezinte un univers, nu un caz al acestuia. Spre deosebire de autorii aflați în plină maturitate creatoare, tinerii adaugă « relatării » o nouă dimensiune, aceea a reflecției asupra relatării. Ei nu numai că explorează situații și consecințele lor, dar își pun problemele conștiinței implicate în eveniment. Ei nu se mulțumesc să descopere analogii și corespondențe, ci le urmăresc traseele, nu de puține ori inextricabile, și arborescența sistematică a intuițiilor provocate de aici. Tentații de întîlnire dintre om și ideea devoratoare ei, pun față în față văzul (subordonat naturii) și viziunea (creînd noi forme ce transcend natura). Această realitate propusă e mai apropiată de lumea cuvîntului decît de aceea a realității însăși și cu atît mai depărtată de realitatea fotografică. Desigur mai sînt și alte dimensiuni ale filmului de animație decît cele privind filmul de artă propriu-zis. Maniera satirei parabolice realizate de Matty în ciclul « Organigramelor » apelează în esență la structuri similare unora din cele enunțate mai sus, chiar dacă finalitatea lor ține mai curînd de o parafrază a contingentului decît de o depășire a acestuia.

Un clasic al animației tradiționale, Ion Popescu-Gopo, a simțit și el pulsul înnoirilor de concepție, descoperind că formele impun la rîndul lor opțiuni tematice specifice. Ultimele sale filme sînt expuneri ale celor mai recente tehnici de animație, micile sale pilule satirice sau momente de reverie romantică aducînd un aer proaspăt într-o operă ce părea a-și fi decis definitiv domeniul.

teatrul de păpuși și marionete

Într-un dialog cu Margareta Niculescu, directorul Teatrului Țăndărică, ni se spunea: « *Din personaj convențional, constrînsă la imitație și naturalism, marioneta devine semn teatral, purtătoare a unui sens estetic și ideologic propriu, menită nu să copieze ci să reprezinte omul, să-i propună o alternativă, să-i exprime întrebările esențiale* ». Este, ni se pare evident, că teatrul de păpuși și marionete suferă astăzi substanțiale metamorfoze, sub presiunea realităților sociale și artistice în mijlocul cărora există. Cît despre implicațiile contextului scenografic Margareta Niculeascu afirma: « *Marioneta se naște și evoluează în cadrul strict al universului spectacular, conformîndu-se mesajului artistic și formativ al textului dramaturgic. De aici, poate, capacitatea ei exemplară de a provoca iluzia la un grad superior de intensitate decît la actor.*

Prin marionetă, scenograful reușește performanța de a infuza realității fizice a materiei o realitate secundă, meta-fizică, actualizînd astfel în mod vizibil, palpabil, potențele demiurgice ale creativității umane ».

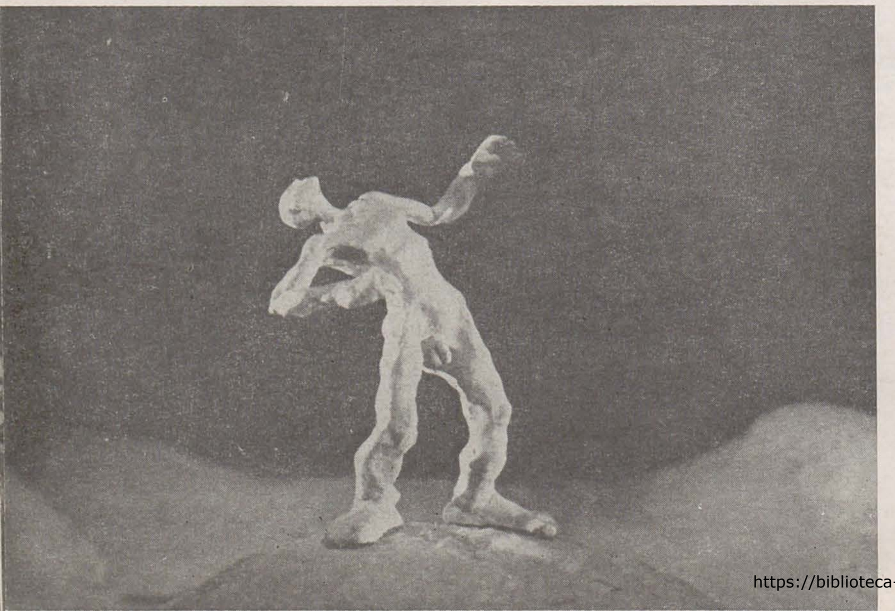
Ca și în filmul de animație, de pildă, în spectacolele teatrului de păpuși și marionete scenograful nu are rostul numai de a crea ambianța și de a-i oferi parametrii semnificativi impuși de finalitățile textului dramatic, ci devine, adeseori, autorul total al întregii scene, propunînd nu ansambluri funcționale servind ca argument simbolurile conținute în text ci instituindu-le ca atare și reinterpretînd la fiecare pas textul, îmbogățindu-l pe măsura propriei personalități și înțelegeri.

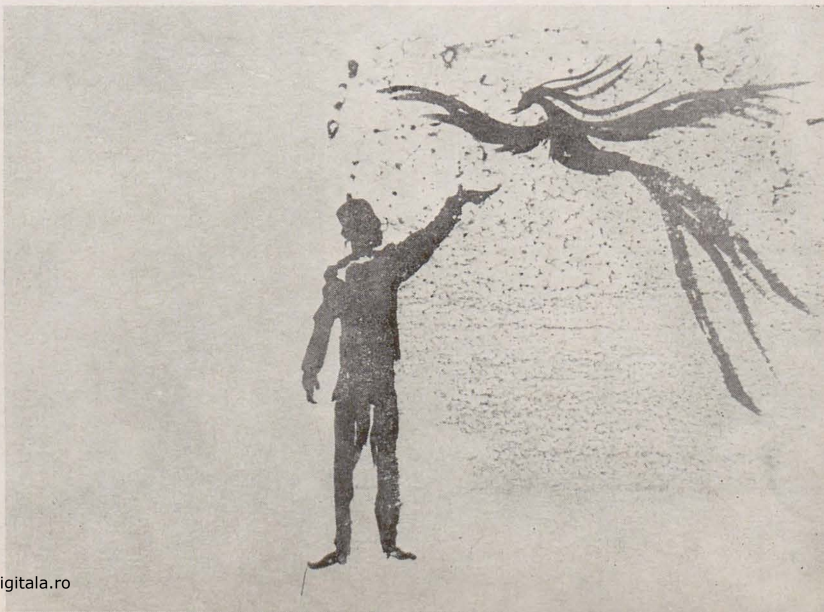
« *În accepția scenografului contemporan, ne spunea Margareta Niculescu, marioneta depășește stadiul de personaj confruntat numai cu legile construcției scenice, pentru a deveni metaforă, cifru al unei lumi întemeiate pe secrete corespondențe între obiect și spațiu, lumină și stare emoțională. Marioneta apare, deci, ca emblemă a teatrului metaforic. În asociație cu chipul actorului sau cu masca, scenograful compune nu numai nuclee investite cu forță de sugestie, ci instituie noi dimensiuni și relații spațiale. Marioneta, în irealitatea ei poetică, poartă în sine sigiliul realității din care apare. Scenograful va fi obligat, pentru a i se valida demersul artistic, să țină seama de imperativul unității în materialitatea a întregii imagini scenice, aplicînd asupra propriei creații nu doar legile teatralității ci și ale artelor vizuale* ».

În noua sa concepție scenograful are, prin urmare, rolul de a crea acele elemente supravalorizatoare, dînd sens și valoare unor fapte pînă atunci mai puțin semnificative. Alături de imagine care demonstrează, își face loc simbolul, încărcat de istorie, care servește afirmația ideilor. Simbolul și metafora asigura acea expansiune a semnificației care dă valoare și consistență relației între real și imaginar. Bogăția semantică a simbolului asigură gradul de expresivitate dorit, evocarea istorică și implicarea în actualitate săvîrșindu-se astfel cu mai multă ușurință, cum este cazul în spectacolele « Tyl Ulenspiegel » (marionete — Liana Axinte, decoruri și costume — Mihai Mădescu) sau « Don Quijote » (scenografia — Mioara Buescu). Ajungînd trăire, simbolul oferă operei privilegiul atemporalității, fără a o lipsi de trăsături individuale.

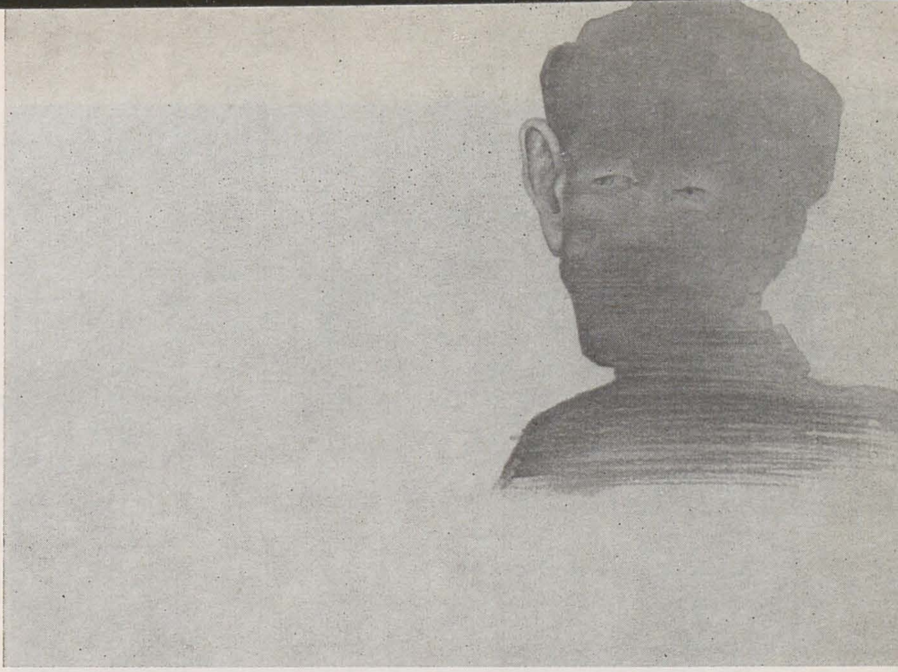
Reprezentarea simbolică și întregul ei șir de motive face să trăiască în imagini ceea ce e esențial în idei, reprezentări și instincte pentru întreaga sferă a umanului. Așa cum au fost construite spectacole ca « Jocuri de poeți, jocuri de copii » (scenografi — Mioara Buescu, Ana Pușchilă), « Anotimpurile mînzului » (scenograf — Ana Pușchilă) sau « Tîndală cloșcă » (Mioara Buescu), descoperim cum elementele primitive furnizate de senzație sau de reverie se articulează unele în altele în perspectiva integratoare a unui proiect, a unei cercetări a ființei umane. Selecția elementelor este metaforică, dar combinarea lor ține să respecte structurile care mediază accesul

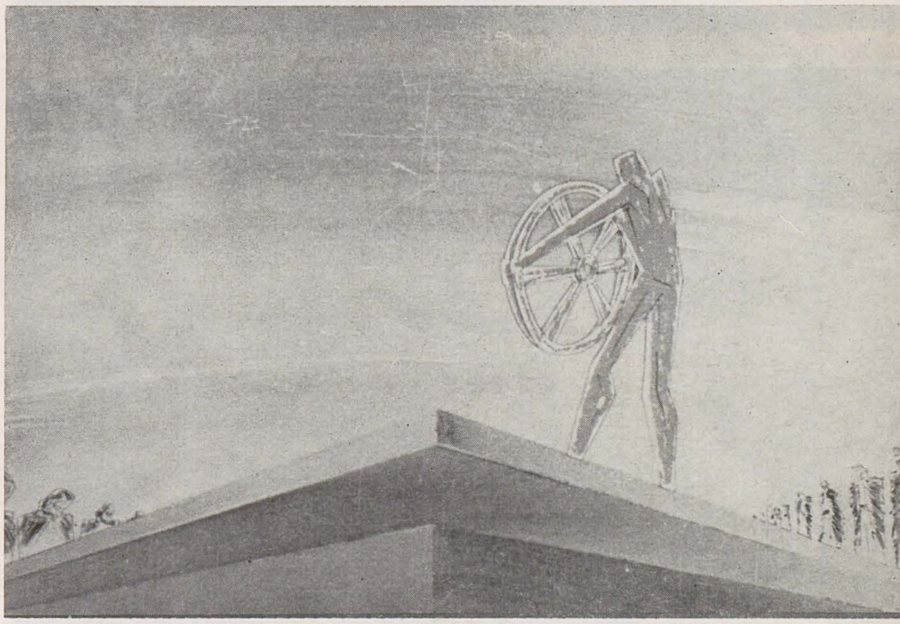
1. *Mihai Bădică: « Metaforă »*
2. *Ion Popescu Gopo: « Și totuși se mișcă »*





https://biblioteca-digitala.ro



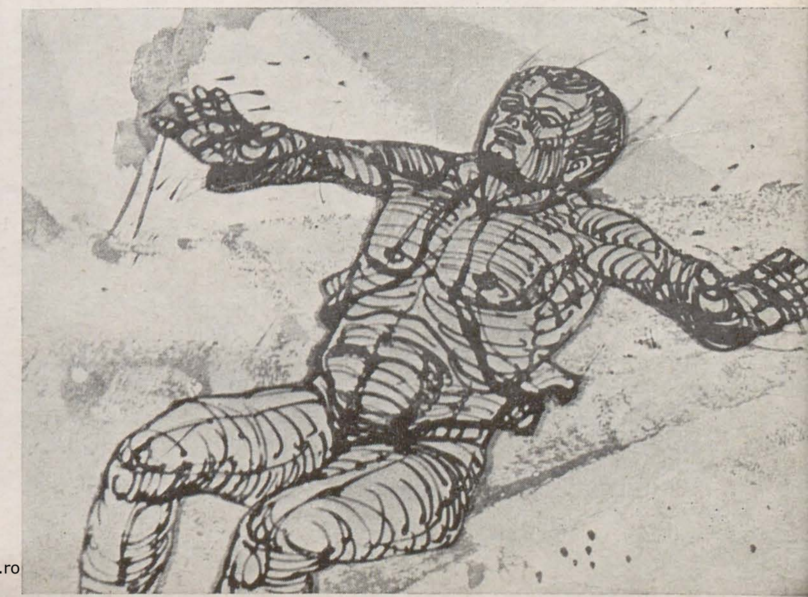


la realitate, investigînd prin imaginar figurile unde ființa se revelează iar fiecare existență tinde să se împlinească. Raportul între formele expresiei și figurile profunzimii trăite pe care o exprimă se află în prim plan, orientîndu-se către adevărurile noastre esențiale aduse acum în lumina inteligibilului. Iar vizibilul nu se menține doar ca o modalitate necesar limitată de ceea ce este « văzut ». Marioneta metaforă cu trăsături ades abstracte reflectă o lume în continuă tulburare și căutare de sine. Realismul artistic al conștiințelor senine și puțin nepăsătoare a trecut, iar păpușa subliniază și ea sentimentul de ruptură între individ și lumea pe care se străduiește să o stăpînească. Formele simple se încarcă mai ușor de puteri aluzive și așa, dintr-o dată, aflăm că nu doar ceea ce recunoaștem cu simplitate are sens, că sensul se poate afirma și în lucruri de care nu ne leagă o experiență acumulată sau prin referință la aceasta. În funcția ei esențială marioneta nu înlocuiește o realitate, ci o subliniază, fiind uneori chiar suma imperfecțiunilor care elogiază viul.

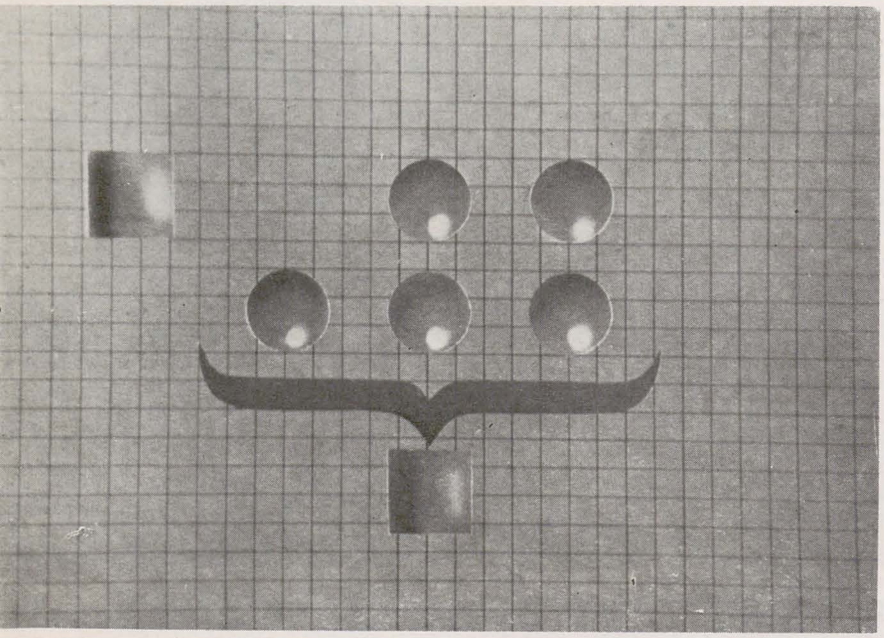
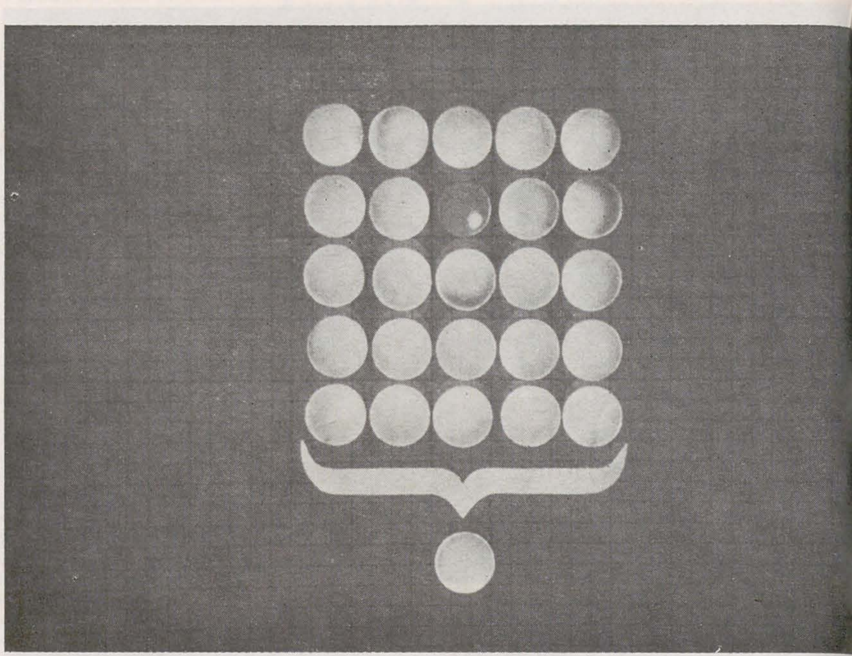
Teatrul de păpuși — care a beneficiat la noi, în perioada de consolidare și rapidă ascensiune, de aportul prestigios al unor artiști de marcă, precum Elena Pătrășcanu Veakis, Alexandru Brătășanu, Liviu Ciulei, Tony Gheorghiu, de pildă — își continuă astfel vocația de perpetuă reînnoire a spectacolului dramatic, iar foarte ades refuzîndu-și limitele genului și codurile binecunoscute își reprimenește virtuțile și autentica sa capacitate de emoție. Dovada o fac numeroasele teatre de păpuși marionete din întreaga țară, acestea oferind un cîmp de acțiune larg, nu numai pentru scenografi, ci deopotrivă pentru creatori din diverse discipline ale artelor plastice — de la Zizi Frențiu, Virgil Svințiu, Irina Borovski la Epaminonda Tiotiu, ca să citām cîteva nume doar, sau pînă la absolvenții de dată recentă ai institutelor de arte plastice. Stăpîn pe libertatea sa inventivă el solicită artistului să creeze mereu noi forme pentru a le asimila și a-și mări domeniul semnificațiilor, pentru ca îmbinînd mijloacele teatrului, muzicii și artelor să ne poarte mai departe către limitele extreme ale imaginației.

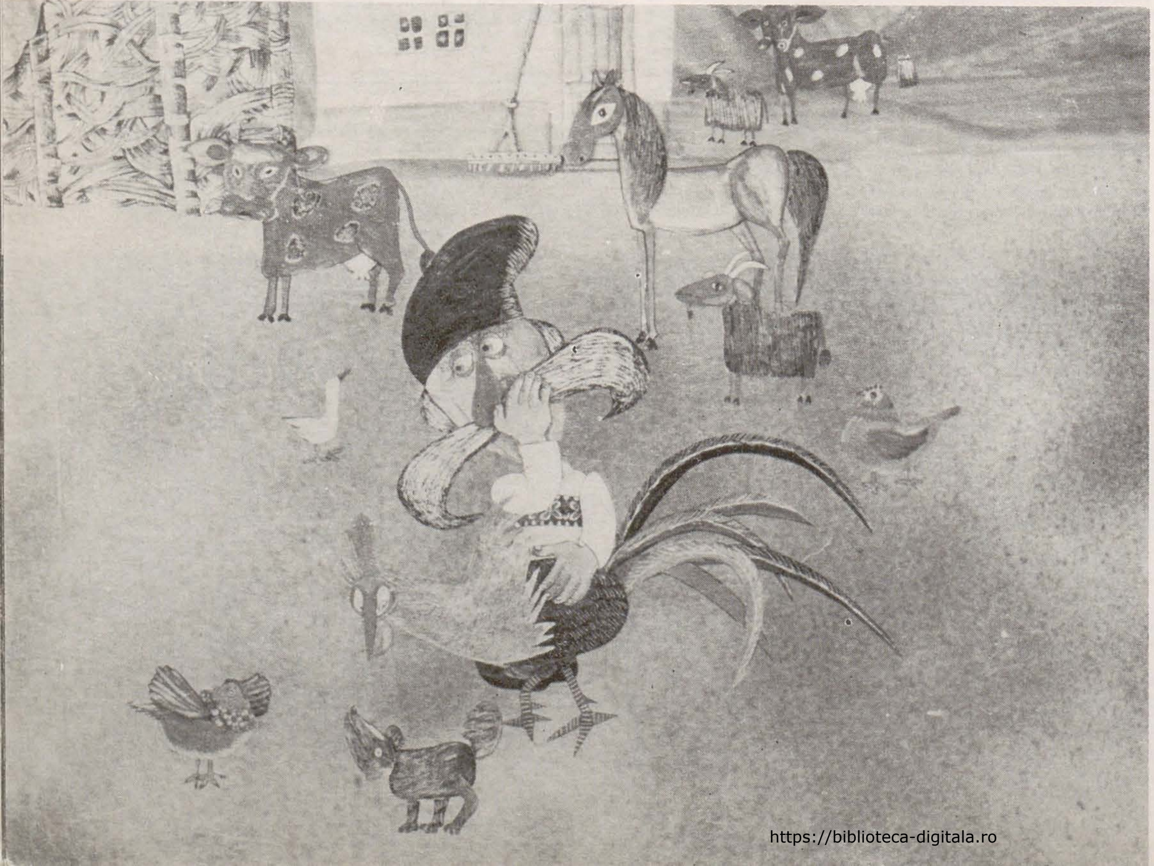
---

1. *Edit Botár: « Anotimpuri » de Mihai Crișan, Teatrul de păpuși Cluj-Napoca*
2. *Zoltan Szilagyi: « Arena »*
3. *Febus Viorel Ștefănescu: « Cînd margaretele înfloresc » de Rada Moskova, Teatrul de păpuși, Sibiu*
4. *Ion Truică: « Furtuna »*
5. *Sabin Bălașa: « Exodul spre lumină »*
6. *Nicolae Alexi: « Zmeul »*



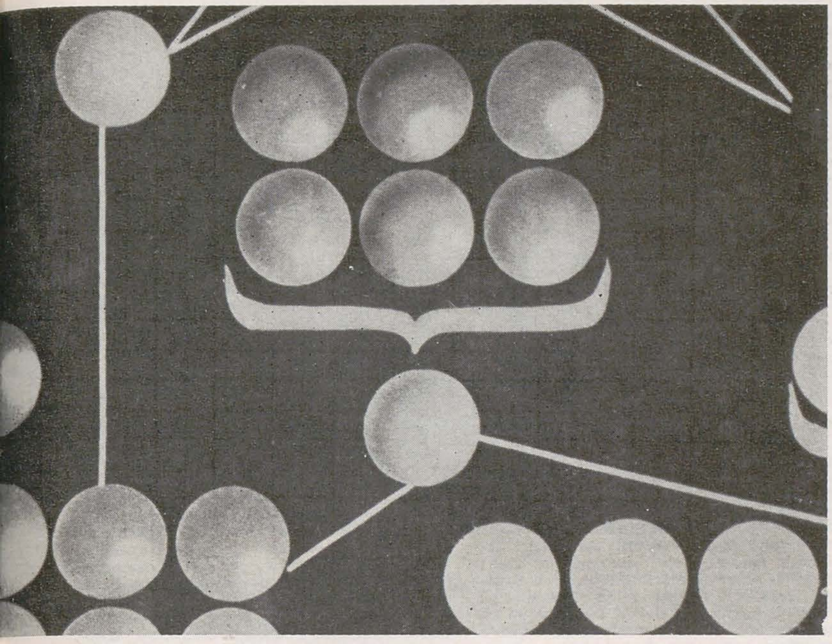
https://biblioteca-digitala.ro

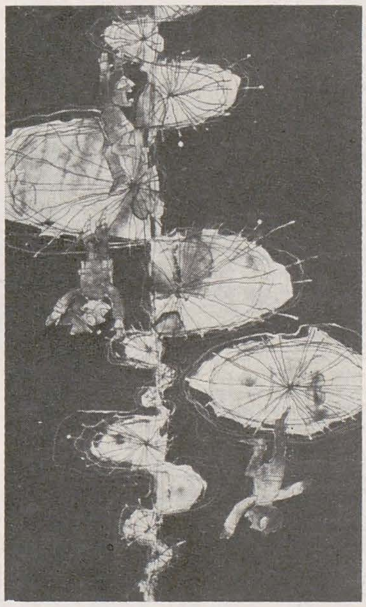





https://biblioteca-digitala.ro

documentația celei de-a șaptea arte





1—3. *Matty: « D'ale organigramei »*

4. *« Don Quijote » după Cervantes, Teatrul Țăndărică, scenografia, păpuși, măști de Mioara Buescu*

5,6. *« Jocuri de poeți, jocuri de copii » de Margareta Niculescu, Teatrul Țăndărică, scenografia Mioara Buescu și Ana Pușchilă*

7. *Isabela Petrașincu: « Scara »*

8. *Liana Petruțiu: « Punguța cu doi bani »*

9,10. *Păpuși de Irina Borovski*

adrian silvan ionescu

Cinematograful, arta ce se bucură de cel mai mare aflux de public (de cea mai variată compoziție intelectuală) care, de la generalizarea televiziunii — unul dintre mijloacele importante de mass-media — tinde să devină arta totală, are poate în cel mai înalt grad rol educativ. Mai ales, în acest sfîrșit de secol XX, cînd materialul scris începe să fie tot mai mult înlocuit de materialul vizual, de imaginea cu mare forță sugestivă și mnemonică, se așteaptă de la cinematograf, în toate genurile pe care le abordează — de la clasic la modern, de la dramă la musical, de la filmul de război la comedie, de la ecranizare la filmul de autor, de la vieți de personalități la desene animate, de la filmul de dragoste la science-fiction — o maximă rigurozitate în reconstituirea momentului, în decoruri și costume, ca și în faptele prezentate. Deschis tuturor, cinematograful este spectacolul cel mai popular, iar cînd filmul pune în scenă teatru are datoria să fie mai accesibil decît reprezentația scenică. Nu de puține ori, însă, regizori și scenografi deopotrivă fac inadmisibile concesii, din diferite considerente, unuia sau altuia dintre elemente, dezvoltînd factologicul în defavoarea amănuntelor de fond, considerate în mod greșit neesențiale, sau omorînd evenimențialul într-o profuzie inutilă de costume, decoruri și personaje mai mult sau mai puțin exacte. Ambele metode sînt pernicioase și în defavoarea spectatorului care, de cele mai multe ori, este tentat să ia de bun tot ce apare pe ecran, ca fiind rodul strădaniei unor oameni competenți. Se știe prea bine că publicul cel mai vulnerabil îl constituie copiii și tineretul, al căror gust în derivă trebuie diriguit iar cunoștințele primite în școală trebuiesc susținute și întărite de arta spectacolului. Este obișnuită joaca, în special a băieților, în funcție de cel mai recent film vizionat: de-a bandiții, de-a mușchetarii, de-a indienii și cowboy-i, și, mai recent, de-a astronauții. De aceea astăzi cinematograful — ne permitem a spune — are obligația să-și satisfacă întregul public, nu neapărat în ceea ce s-ar aștepta acesta de la acel film (finalitatea principală vizată de scenarist), ci în amănuntele de fundal, poate prea puțin evidente neavizaților, dar care au cel mai mare aport culturalizator iar efectele, aparent fără valoare, își vor spune cuvîntul în timp, în bagajul de cunoștințe al receptorului căruia îi va rămîne în minte un detaliu al apariției eroului său preferat, ce-l poate încadra într-un context geografic și istoric.

Confruntarea dintre bine și rău — care constituie o opulentă sursă de inspirație pentru filmografia universală — are o tramă clasică pe care sînt brodate, cu ajutorul costumierului și scenografului, amănuntele de ambianță care să o plaseze într-o epocă și o zonă. Dacă acest specific local ar fi ignorat, între filmele de capă și spadă, cu gangsteri, western sau cu războaie interplantare neexistînd vreo deosebire, cinematograful și-ar pierde publicul și ar muri.

În mod special, de talentul și rigurozitatea documentării scenografului depinde reușita unui film al cărui regizor nu vizează doar succesul de moment în fața unui public heteroclit, ci perenitatea unei adevărate opere de artă. D. W. Griffith va rămîne atît în istoria civilizației cît și în istoria artelor ca un mare creator — un adevărat demiurg. Și nu numai pentru « Nașterea unei națiuni » (1915) sau « Intoleranță » (1916), unde variatele momente istorice sînt impecabil reconstituite, în cele mai mici amănunte, de mintea și ochiul unui perfect documentarist, împletite cu imaginația unui inegalabil artist, dar chiar în dramoletele sentimentale de actualitate, cu Lillian Gish și Robert Harron, unde nu sînt trecute cu vederea nici vestimentația nici detaliile din planurile doi și trei.

Griffith nu este însă o excepție în acest sens — el este doar cel mai mare. Drumul pînă la el fusese bătut deja de alții. Nu e cazul să vorbim de primele filme din lume, ale fraților Lumière, care erau ceea ce azi am numi jurnale de actualități — filmarea unui tren la sosirea în gară, membri ai familiei, etc. — sau de scurt metrajele de aventuri sau comedii, ce țineau doar cîteva minute (« nickleodeon »), ci de primul film artistic din lume — care de altfel este și primul western — « The Great Train Robbery », de Edwin S. Porter, din 1903, care este o riguroasă punere în scenă a unei dintre loviturile recente date de celebrul tîlhar Butch Cassidy și banda sa. Genul are mare succes, mai ales că mitul West-ului, ce dispăruse odată cu frontiera, pe la 1890, se putea, în acest fel, perpetua și putea fermeca generațiile ce nu-l cunoscuseră. Pînă la apariția filmului, marele gol rămas în spiritualitatea americană frustrată de acest mare vis și mare promisiune a drumului spre vest și a căpătuielii ușoare acolo, fusese umplut de picturile unor mari artiști ca Frederic Remington și Charles M. Russell — poreclit și « pictorul cowboy » fiindcă practicase această meserie, plătindu-și de multe ori consumațiile din saloon cu cîte un desen sau acuarelă. Ambii erau mari cunoscători ai cailor, indienilor, soldaților, cowboy-lor și a întregii faune pestrițe care hălăduia în acele zone mirifice și sălbatice. Practicau o pictură bine documentată (fără să fie documentaristă și să piardă din artisticitate), ce răspundea nostalgiei după West-ul definitiv cucerit, cu scene eroice și portrete caracteristice, cu mare atenție acordată mișcărilor violente, pluriaxiale, și folosind o manieră impresionistă (mai acuzată la Remington). Mai tîrziu, pînzele lor vor sluji ca documentație pentru scenografi și costumieri și nu de puține ori am întîlnit cadre de film inspirate după ei.

În această epocă a pionieratului cinematografiei chiar figuri legendare ale West-ului, îmbătrînite și îmblînzite și ele, se avîntă în industria filmului, ce promitea să devină o antrepriză lucrativă de primă mînă. Astfel, celebrul cercetaş și mai apoi proprietar al circului de renume mondial (« Wild West Show »), Buffalo Bill (pe numele adevărat William F. Cody), înființează în 1913 « Historical Pictures Company » și toarnă un lung metraj documentar-artistic despre marile războaie indiene din anii 1870—1890, pe care le trăise [1]. Atît actor principal, cît și regizor, scenarist și consultant științific, Buffalo Bill realizează un film deosebit, reconstituind lupte celebre din acea perioadă a conflictului dintre culturi și rase, care a marcat cucerirea West-ului. Dar West-ul nu a fost atît de sălbatic pre cît îl descriu filmele, nici luptele cu indienii atît de sîngeroase și devastatoare. Ceea ce se vede în filme este mai degrabă « West-ul care n-a fost » — cum se și intitulează un articol ce dezbate această problemă — dar care ar fi putut fi așa ; a fost multă nevoie de el, în această formă, în anumite perioade de criză pentru a smulge din amorțeală pe americani, pentru a le trezi conștiința și a renaște în ei valorile morale ale strămoșilor din epoca pionieratului, pentru a le statua sentimentul patriotic și istoric, căci mitul West-ului și al eroilor lui era singurul care putea face toate acestea [2].

Prin deceniile șase și șapte ale secolului nostru, apar western-urile sîngeroase, sadice (cu precădere creațiile lui Richard Aldrich și Sam Packinpah), western-urile demitizante (« Micul Om Mare», Regia: Arthur Penn, 1971, după romanul omonim de Thomas Berger, care însă nu e atît de agresiv în ridiculizare; sau « Buffalo Bill and the Indians or Sitting Bull's History Lesson », Regia: Robert Altman, 1976 [3]), ca și western-urile europene: germane, italienești (poreclite « macaroni »), spaniole, sovietice, și chiar românești, sau coproducții din toate. « Winnetou » și celelalte ecranizări după romanele lui Karl May sînt un bun exemplu în acest sens. Filmele se bucurau de un mare succes de sală și au luminat multe copilării, cucerindu-le definitiv pasiunea pentru indieni și West; erau frumos colorate, spectaculoase în peisajele stîncoase iugoslave, ce încercau să semene cu Sierra Madre, muzica amintea de pasajele eroice și nostalgice ale Simfoniei IX « Din Lumea Nouă » de Dvořak, dar story-ul și costumele erau catastrofale. Întîi că scenariul se depărta, inadmisibil, de textul cărții, unele personaje fiind chiar irecognoscibile ; apoi, umflarea nefirească a unor pasaje ce evidențiau calitățile fizice și sufletești ale eroului pozitiv (ce trebuia neapărat să fie un emigrant

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Buffalo Bill pe scaunul său de regizor şi în costum de actor*
2. *« Old Shatterhand », 1966, coproducţie franco-germano-spaniolă. De la stînga la dreapta: actor neidentificat (interpretul sergentului de cavalerie), Pierre Brice (Winnetou) şi Lex Barker (Old Shatterhand). Winnetou, căpetenei Apaş Mescalero, poartă cămaşă de piele cu franjuri şi ornamente din împletitură de ace de porc spinos colier din gheare de urs grizzly şi tomahawk, neobişnuite tribului său ci proprii indienilor din prerii*
3. *Geronimo, celebru războinic şi ultimul refractar din tribul Apaş Chiricahua, poartă o mixtură de veşminte tradiţionale (mocasinii înalţi, şorţul, legătura de cap) şi europene. Pe umerii hainei are două discuri de argint « conchos », lucrate de orfevrii Navajo*

german, aşa cum subliniase îndeajuns de evident chiar autorul). Winnetou, căpetenia Apaşilor Mescalero, interpretat de francezul Pierre Brice, avea ochii albaştri ! ! ! Hainele de piele, cu franjuri şi ornate cu împletituri din ace de porc spinos, pe care le poartă, erau specifice indienilor din prerii ; îmbrăcămintea de piele fusese cunoscută şi de Apaşii trăitori în zona deşertică şi muntoasă din sudvestul S.U.A., dar renunţaseră la ea cînd contactele cu albii au devenit o constanţă, îmbrăcîndu-se în pînzeturi, veste, pantaloni europeni, păstrîndu-şi doar mocasinii tradiţionali, înalţi ca nişte cizme. De altfel, fiind un trib prădalnic, întreaga lor aprovizionare cu hrană, muniţii şi îmbrăcăminte era dependentă de jafurile asupra convoaielor cu provizii, a taberelor de mineri şi fermelor, atît din Arizona şi New Mexico, cît şi dincolo de frontiera mexicană, în Sonora şi Chihuahua. În film, satul apaş apare sub forma unui pueblo — arhitectură celulară, terasată, din chirpici, specifică triburilor sedentare de agricultori, care-i poartă chiar numele. Această aşezare este străjuită însă de stîlpi-totem, ca cei ciopliţi în lemn de cedru de indienii coastei norvestice ; în sfîrşit, pe un mare « lac de argint » (ceea ce nu exista în aridul lor ţinut) are loc un concurs de canoe din scoarţă de mesteacăn, proprii ca formă şi material, doar indienilor zonei păduroase nordestice, în special din jurul Marilor Lacuri. Forturile militare sînt construite din buşteni, ca în preeriile nordice, şi nu din chirpici, specific deşertului. La fel de neconcludente au fost şi cele cîteva serii de coproducţii româno-germane cu « Ulzana, căpetenia apaşilor ». La polul opus se plasează « Ulzana's Raid » (Regia: Richard Aldrich, 1972), unul dintre filmele dure, sîngeroase, dar impecabil ca documentaţie, constume, detalii de fond, ajungînd pînă la amănunte din instrucţia soldaţilor, de organizare a unei ambuscade indiene şi de psihologie a războinicului. Westernul « macaroni » este o falsă şi fadă imitaţie a genului american, salvîndu-se numai prin excentricităţi, căutînd cu orice preţ originalitatea personajelor care se disting fie prin caracteristici vestimentare sau de purtare a armelor — uneori adevărate arsenale — fie prin sadism şi obsesii. Westernul european nu poate fi competitiv cu cel ce-şi are rădăcinile fireşti peste ocean, cum, la fel, studiourile hollywoodiene nu au succes în ecranizarea unor celebre romane europene. Peremptorie este alăturarea celor două filme după « Război şi pace » — american (1956) şi sovietic (1965—1967) — unde pătrunderea atmosferei epocii rămîne aproape inaccesibilă regizorului american, chiar dacă acesta este un « mare », precum King Vidor, în vreme ce Serghei Bondarciuk realizează o capodoperă atît în privinţa înscenării cît şi a riguroasei reconstituiri a uniformelor — ce ar trebui să fie un exemplu de corectitudine pentru orice costumier de filme de epocă — şi a figurilor personajelor istorice. Tot lui i se datorează şi coproducţia « Waterloo » (1969), magistrală reconstituire a celebrei bătălii care a hotărît soarta Europei. Este într-adevăr dificil să mai faci un film despre această perioadă a istoriei care să poată egala « Napoleonul » lui Abel Gance (1925—1927), ce a impresionat nu numai publicul cinematografului mut ci şi pe cel actual, la reluarea monumentalei pelicule în anul 1981, puţin înaintea dispariţiei marelui regizor, ajuns la senectute. Un alt film care se ocupă de perioada napoleoniană, care, pe lîngă regie, scenariu şi imagine e ireproşabil şi din punctul de vedere al costumelor şi al tehnicii duelurilor, este « Dueliştii » (Regia: Ridney Scott, 1977). De multe ori se uită că husarii au fost o cavalerie uşoară recrutată de Matei Corvin dintre păstorii pustei şi că aceştia purtau pletele împletite în cozi şi mari mustăţi răsucite. În secolul al XVIII-lea, cînd sînt adoptaţi de trupele franceze, este preluat în uniforma lor şi portul acestor cozi (mustaţa era facultativă dar toţi şi-o cultivau), pe care acest film nu le ignoră, conferind un şarm în plus figurilor celor doi nobili cavaleri ai onoarei. Şi acesta a fost doar un film de evocare a unei epoci, fără a urmări evoluţia unor personaje ce existaseră în realitate, într-o epocă nu prea îndepărtată, personaje a căror reconstituire fidelă se impunea cu tărie datorită bogatei documentaţii existente cum ar fi de pildă Războiul de Independenţă al României din 1877—1878. Pentru centenarul acestui important eveniment al istoriei noastre s-au turnat un serial de televiziune şi un film pentru marele ecran, dar ambele pline de inadmisibile greşeli — despre care am mai avut prilejul să scriem[4] — pentru nişte pelicule cu înalt rol educativ şi patriotic, şi care, mai ales, trebuie să ne reprezinte în mod corect în faţa străinătăţii. Este de neconceput să fie inculcate nişte date eronate spectatorilor mai puţin, sau deloc, informaţi. Văzînd în manualul de istorie a patriei portretele unor combatanţi şi apoi întîlnindu-i pe aceiaşi, dar cu alte figuri, pe ecran, un elev se poate aliena, preferînd ca mai credibilă imaginea din film, căreia îi dădea viaţă actorul cunoscut lui: maiorul Şonţu întruchipat de Iurie Darie, fără favoriţii imenşi ci doar cu mustaţă ; generalul Cernat făcut de Amza Pellea, în locul barbişonului foarte negru are doar o mustaţă căruntă ; colonelul Cerchez făcut de Mircea Albulescu, nu are imperială ; căpitanul Moise Groza este lipsit de uriaşa lui barbă şi, deşi în realitate era de statură medie, capătă înălţimea lui Ilarion Ciobanu ; maiorul Candiano-Popescu este înalt şi blond în loc să fie scund, gras şi foarte brun ; maiorul Ene nu are barbă, în schimb căpitanul Valter-Mărăcineanu are barbişon . . Această nerespectare a figurilor eroilor neamului — ce frizează însăşi lipsa de respect a memoriei lor — nu poate crea decît echivoc în mintea neiniţiaţilor. Neconcordanţe se întîlnesc şi în ceea ce priveşte uniformele: colonelul Cherchez era infanterist iar costumierul i-a dat uniformă de artilerist ; generalul Cernat are tunică garance, deşi nu era roşior iar domnitorul Carol poartă o tunică fantezistă, la două rînduri, în gen de artilerie, dar neagră şi cu reverul răsfrînt căptuşit cu violet ! Nu mai puţin fanteziste sînt însemnele de grad: epoleţii de mare ţinută sînt folosiţi cu frivolitate, generalul Cernat avînd cînd epoleţi de ofiţer superior, cu ciucuri tari (dar nu de general, pentru că ar fi trebuit să aibă soarele de argint pe ei), cînd de sublocotenent, cu ciucuri moi ; colonelul Slăniceanu are epoleţi de căpitan iar generalul Carol Davila are, în locul contra-epoleţilor de catifea cu broderii, un tip de epoleţi ce se introduc abia între cele două războaie mondiale, acoperiţi cu postav şi avînd pe margine un galon de fir. De asemenea, chipielor le lipsesc cocardele tricolore şi iniţiala domnească. Apar şi chipie albe, ordonate pentru campanie, vara, dar colonelul Cerchez îl poartă şi iarna. . . Nimeni nu poartă pampon deşi aceasta era prescris de broşura de uniformitate din 1873, pentru mica ţinută. De altfel, chiar culoarea chipielor este un gri-bleu, ca şi tunicile, deşi, după regulament, ar fi trebuit să fie civit (bleumarin) — astfel, seamănă mai mult cu echipamentul trupelor Confederaţiei Sudiste din Războiul Civil american. În realitate nu existau diferenţe — decît de textură — între mantalele ofiţereşti şi cele ale trupei, toate fiind gri. În film, ofiţerii au mantale de culoare închisă, cu capă — ceea ce nu s-a purtat în armata română decît o scurtă perioadă, în 1864, la lăncieri — iar soldaţii le au deschise, fără contra-epoleţii în tonuri contrastante, după specificul armei. Neconcordanţa culorilor armei este frecventă chiar şi între petliţe şi banda chipiului. Însemnul de servici era eşarfa, iar pentru celelalte ţinute centironul de fir, care în film sînt înlocuite cu centironul de piele cu diagonală, introdus în dotare înainte de Primul Război Mondial. Raniţele purtate de dorobănţime şi infanterie sînt ale soldaţilor actuali şi nu cutia dreptunghiulară de la 1877, cu lopata Linemann, gamelă, o pereche de tălpi de schimb şi pătura înfăşurată peste ea. Fiecare ofiţer poartă sabia şi tocul revolverului după propria imaginaţie, cînd toate acestea erau prescrise în broşură. Armamentul este, de asemenea, greşit: în loc de arme Dreyse, Krnka şi Peabody, românii au puşti Mannlicher, apărute mult mai tîrziu. Sînt uitate importante detalii precum fascinele folosite la atac pentru umplerea şanţului redutei. Redutele nu sînt fortificaţiile provizorii, cu valuri de pămînt şi redanuri, ci adevărate cetăţi medievale. Tunurile, deşi bubuie verosimil în teribile canonade, totuşi arată ca nişte burlane şi nu au recul. La trecerea Dunării, în loc ca apa să curgă de la dreapta la stînga, cum era firesc, pentru că se traversa pe malul drept, în Bulgaria, curge invers. Şi, în aceeaşi scenă, altă inadmisibilă inadvertenţă: generalul Cernat este deja decorat cu crucea « Trecerea Dunării » (cu panglică alb cu roşu în loc de negru cu roşu !) deşi aceasta avea să fie instituită abia în martie 1878. Nicolae Grigorescu apare frecvent[5], dar ceilalţi artişti afiliaţi ambulanţei române ca observatori de război — Sava Henţia, Henric Trenk, G. D. Mirea, Carol Pop de Szathmári sînt ignoraţi cu totul. Pe atunci Grigorescu era la începutul ascensiunii, în vreme ce Trenk şi Szathmári, din punctul de vedere al vieţii sociale, erau deja celebri, mai ales că ultimul era pictorul şi fotograful curţii şi, pe front, avea importanta misiune de a lua cît mai multe imagini ce urmau să formeze albumul « Suvenir din Resbelul 1877—78 » — la care au mai colaborat şi fotografii Franz Duschek, A. D. Reiser şi Serviciul sanitar al armatei — referinţă documentară de inestimabilă valoare pentru orice reconstituire a momentului Independenţei.

Ne vedem obligaţi să deplîngem rezultatele unei mari montări — beneficiind de mijloace moderne şi posibilităţi remarcabile, dar lipsită de studii temeinice prealabile şi de interesul documentariştilor — care de departe nu poate fi competitiv cu prima peliculă artistică de lung metraj de la noi, din 1912, « Independenţa României », regizat de Grigore Brezeanu, ce, cu tehnica modestă din anii pionieratului cinematografiei şi cu tot patetismul teatral al actorilor, rămîne un pisc greu de atins. Este în acelaşi timp şi un ireproşabil film documentar, cu uniforme perfecte, cu minuţioase reconstituiri de lupte şi momente memorabile (capturarea steagului turcesc de vînătorul pedestru Grigore Ion sau exclamaţia domnitorului « Asta e muzica ce-mi place ! », cînd o ghiulea a căzut în apropierea sa, la Calafat), cu figuri aduse pînă la identitate fizionomică doar şi de ţinută şi gestică (mîndria generalului Carol Davila, seriozitatea generalului Cernat, marţialitatea trufaşă a ţarului Alexandru II şi a Marelui duce Nicolae, siguranţa şi demnitatea principelui Carol, bătrîneţea generalului Totleben, flamboianţa generalului Skobelev, durerea muşirului Osman Paşa). Se vede că au fost studiate cu atenţie arhivele şi în special materialul ilustrativ, unde un loc important ocupa albumul cu fotografii din război de Szathmári, mai ales că fusese reeditat într-un volum ieftin, de popularizare, la împlinirea sfertului de veac de la Independenţă, în 1902. Nu sînt uitaţi nici soldaţii de rînd, români, ruşi sau turci, al căror echipament şi armament este cel adevărat, din urmă cu 35 de ani, iar mişcările trupelor şi acţiunile sînt admirabil conduse. Nu lipseşte nici povestea de dragoste şi drama pe gustul publicului, preluate din celebra poezie a lui Alecsandri, « Peneş curcanul ». Toate gusturile sînt deservite exemplar, fără a fi sacrificat sau defavorizat ceva din elementele constitutive ale acestei capodopere a filmografiei româneşti ce preceda cu trei ani alt film de referinţă despre un război, « Naşterea unei naţiuni » de Griffith, dar care a avut o mai largă difuzare şi deci avantajele unei cunoaşteri şi recunoaşteri universale, de care noi nu am beneficiat.

Dacă la un eveniment apropiat cum este Independenţa României, pentru care există un bogat material documentar, găsim atîtea erori şi scăpări, ce ne mai putem aştepta de la filme istorice tratînd perioade mai îndepărtate. Nu ne miră deloc faptul că în « Dacii » (Regia: Sergiu Nicolaescu, 1965), coiful de aur al lui Decebal, copie după cel găsit la Poiana Coţofeneşti, şi aparţinînd secolului al IV-lea î.e.n., apare teşit şi nu ţuguiat ca în realitate, dar pentru că lipsea calota, scenograful neinformat l-a lăsat aşa ; sau coiful surmontat de un corb, purtat de Luper, fratele (şi acesta iluzoriu) regelui, care era de provenienţă celtică (găsit la Ciumeşti) şi deci nu avea cum să fie folosit de un dac. Sau, în « Mihai Viteazul » (Regia: Sergiu Nicolaescu, 1970), săbiile fraţilor Buzeşti erau după modelul celor de cavalerie din Primul Război Mondial în loc să fie spadele sau paloşele cu gardă în cruce din secolul al XVI-lea. Şi iar o scăpare: una dintre regulile turnirului era protejarea capului şi a feţei de o cască, cu vizieră, ori domnitorul român încrucişează armele purtînd obişnuita-i căciulă cu surguci. Apoi, armurile purtate de Báthory, Basta şi de cavalerii lor, sînt de model vechi cu cel puţin o sută de ani decît perioada pe care o trăiau şi este ştiut că aceşti mari seniori militari erau la zi cu ultimele noutăţi în materie de echipament, de care în mare măsură depindea reuşita campaniilor şi a confruntărilor de orice fel.

De o documentaţie foarte bună şi, implicit, de costume onorabile s-a bucurat « Rug şi fiacără » (Regia: Adrian Petringenaru, 1980) acoperind atît costume civile cît şi uniformele atît de complicate ale lăncierilor români şi legionarilor unguri din armata lui Garibaldi, sau acutramentul plin de esoterism al frăţiei masonice.

Există însă unele amănunte de costum care sînt total ignorate: se pare că la Buftea nu se cunoaşte alt fel de legătură de gît, pentru întregul secol al XIX-lea, decît lavaliera — fie că acţiunea se petrece în prima jumătate (« Falansterul », Regia: Savel Ştiopul, 1978 ; « Vis de ianuarie », Regia: Nicolae Opriţescu, 1977), fie că în a doua (« Rug şi flacără »), fie la sfîrşit (« Tănase Scatiu » Regia: Dan Piţa, 1976), lavaliera apare invariabil. Rar este folosit nodul papillon sau cravata à la Le Bargy, şi aceasta în filme de excepţie (« Felix şi Otilia », Regia: Iulian Mihu, 1972 ; « Luchian », Regia: Nicolae Mărgineanu, 1981). Ignorată este, de asemenea, şi coafura, care rar este cea proprie epocii, acordată vestimentaţiei. Despre secolul al XIX-lea, deosebit de variat în vestimentaţie se *crede* doar că se ştie totul, fiindcă în multe case mai sînt păstrate poze ale bunicilor, de pe la 1900, şi acest an este luat, în mod greşit, ca etalon pentru întregul secol, uitîndu-se că el reprezintă numai faza lui finală, care nu este nici măcar concluzivă. De aici regretabilele greşeli ce apar în schiţele de costume, ce riscă să altereze filmul, plasîndu-l în cu totul altă epocă decît cea la care se referă scenariul. În privinţa reconstituirilor uniformologice situaţia este şi mai critică, din cauza lipsei unui grup de costumieri specializaţi (şi pasionaţi) care să cunoască bine broşurile de uniformitate, ordinele şi decretele care instituie sau modifică ţinuta militară. Astfel nu s-ar mai ajunge la melanjuri şi expediente atunci cînd este vorba de o epocă bine definită istoriceşte. Un exemplu de amănunţită şi impresionantă cunoaştere a ceremonialurilor şi protocolului curţii, a miriadelor de tipuri

https://biblioteca-digitala.ro

1. *Colonelul Cerchez (în interpretarea lui Mircea Albulescu), « Pentru patrie », 1977, deşi infanterist, poartă uniformă de artilerie, şi aceasta nereglementară, căci reverele de catifea neagră nu se purtau desfăcute. Pentru ofiţeri în ţinuta de vară era prescris un chipiu alb şi nu cu acelaşi cozoroc de lac, al chipiului obişnuit, precum apare în film*

2. *« Pentru patrie », 1977. De la stînga la dreapta: Horaţiu Mălăele, Ileana Popovici, Emil Hossu, George Mihăiţă (Peneş Curcanul), Laurenţiu Lazăr. Fondul uniformelor, atît pentru infanteria de linie cît şi pentru dorobanţi, era civit (bleumarin) şi nu gri. Pe timp de vară dorobanţii purtau cămaşă albă, tivită cu bleu — amintind cămaşa ţărănească — şi nu tunică. Ofiţerii aveau centiron de fir şi nu de piele cu diagonală. Armele erau Krnka, Dreyse sau Peabody şi nu Mannlicher. Sabia ofiţerească era curbată, după modelul din 1863 şi nu dreaptă ca în film.*

3. *Adevăratul colonel Mihail Cerchez, gravură de epocă. Purta imperială.*

de armuri şi arme purtate în Japonia feudală, ca şi de folosirea lor corectă — riscînd uneori să fie chiar obositor documentar pentru un spectator mai facil şi nedeprins a savura detaliile — este « Kagemusha » (Regia: Akira Kurosawa, 1980), care depăşeşte în mod strălucit pericolul de a fi doar « frumos » sau « interesant », datorită costumelor, desfăşurării de forţe sau imaginii şi culorii, fiind un film foarte bun, cu o problematică majoră, filosofică, încărcat de simbolism şi mister nipon, la care converge şi impecabila documentaţie.

În revirimentul actual al modelor istorice, cînd mulţi eleganţi îşi caută modelele oriunde, accedînd chiar la film ca sursă de inspiraţie, trebuie să fim corecţi cu cinefilii şi din acest considerent. Din totdeauna spectacolele sau romanele « best seller » au lansat noi mode. În epoca romatică, cînd pasiunea pentru Evul Mediu atinsese paroxismul, peste coafuri merovingiene, sau stil Carol IX şi Henric II se purtau, alături de pălării Rubens, Van Dyck, Rembrandt, Velazquez, şi unele albe, enorme, pe care erau reprezentaţi Esmeralda, Quasimodo, Claude Frollo sau chiar catedrala din celebrul « Notre Dame de Paris » de Victor Hugo [6]. Spre finele secolului, romanul siropos dar de succes al americancei Frances Eliza Burnett, « Little Lord Fauntleroy » lansează o modă pentru copii. O cravată elegantă, purtată de luxosul actor francez Le Bargy, îi împrumută numele. De aici pînă la popularitatea unor haine sau ticuri ale personajelor îndrăgite din serialele TV, nu e decît un pas: cînd în Statele Unite era en vogue Davy Crockett, un tată a făcut băiatului său o tunsoare care imita căciula bravului trapper. Sacoul în carouri al lui Mannix, cizmele de cowboy, Stetson-ul şi haina de blană a lui Sam McCloud, « sheriff-ul la New York » sau bomboanele şi ţigările lungi ale lui Kojak, au fost adoptate cu patimă de fanii din toată lumea, dictînd o nouă linie croitorilor, cofetarilor sau fabricilor de tutun, fiindcă serialele au în momentul de faţă, cînd sedentarismul a crescut, un impact mult mai mare asupra publicului chiar decît marele ecran.

Uşurinţa cu care sînt expediate anumite părţi ale documentaţiei cît şi seriozitatea cu care publicul acceptă şi preia informaţia cinematografică, fără discernămînt — la fel ca îmbrăcămintea eroilor îndrăgiţi ce devine, în unele cazuri, modă — ar trebuie să dea de gîndit costumierilor, scenografilor, scenariştilor şi regizorilor, care, îndrăznim a spune, au datoria morală de a fi riguroşi cu reconstituirile din filmele istorice şi de epocă, atît din probitate profesională cît şi din obligaţiile pe care le ridică misiunea lor educativă şi culturalizatoare.

---

[1] Kevin Brownlow — The War, the West and the Wilderness, Alfred A. Knopf, New York, 1979, pp. 224—225.

[2] C. L. Sonnichsen — The West that Wasn't, în The American West, November-December 1977, vol. XIV, no 6

[3] O excelentă parodie a fost filmul cehoslovac « Joe Limonadă » (Regia: Oldrich Lipsky, 1964), după un foarte bun şi documentat roman de Jiři Břdecka, adevărată frescă a West-ului, mixtură de personaje reale şi imaginare.

[4] Adrian-Silvan Ionescu — Reconstituire şi adevăr istoric, în România Literară, nr. 35/31 august 1978.

[5] Altă incorectitudine în ceea ce-l priveşte pe marele pictor: înaintea bătăliei de la Griviţa (30 August) maestrul lucra la o schiţă a infanteristului de linie care atacă la baionetă în pînza cu « Atacul de la Smîrdan », ori între Griviţa şi Smîrdan (12 ianuarie 1878) erau cîteva luni bune...

[6] Louis Maigron — Le Romantisme et la Mode, Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1911, p. 88.

4,5. *« Independenţa României », 1912 (primirea generalului E. I. Totleben de către domnitorul Carol şi înapoierea sabiei muşirului Osman Paşa)*

6. *« Rug şi flacără », 1980. De la stînga dreapta: generalul Klapka, şeful emigraţiei revoluţionare ungare (Lohinsky Lorenz), poartă redingota neagră închisă pînă la gît, specifică membrilor dietei; Cuza Vodă (Florin Piersic) în uniforma sa de dorobanţ călare, generalul Ion Em. Florescu (Dinu Cocea), Barbu Catargiu (Teofil Vâlcu)*

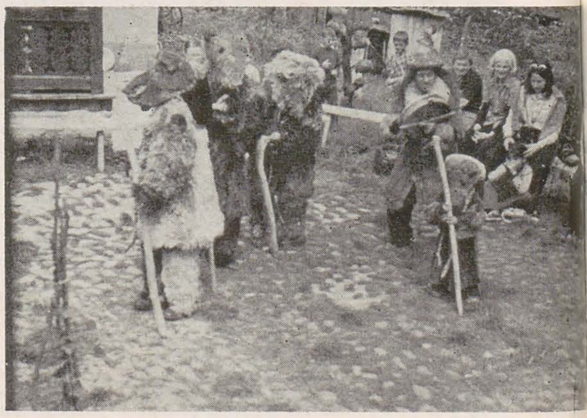
https://biblioteca-digitala.ro

neculai popa «ot» târpești artist total

paul petrescu

Spectacolul începe chiar la marginea Târpeștilor, sat ascuns pe o vale nu departe de Humulești, Agapia, Târgu Neamț, prin indicarea scenografică a locului desfășurării sale: săgețile-reclamă îți arată drumul, de la cotitură la cotitură de uliți, desenate în roșu și albastru și avînd ca text invitația « Spre casa artistului popular Neculai Popa ». Fără greș ajungi la cealaltă margine a satului coborîtă într-o vîlcea năpădită de stufăriș și sălcii și, dintr-odată, observi că trunchiurile de copaci sînt cioplite și că de fapt formează îngrăditura curții artistului, susținînd o palisadă înaltă de nuiele împletite acoperită cu o streașină de draniță. Intrarea în scenă, mare întindere ușor povîrnită acoperită de iarbă scurtă semănînd cu gazonul tuns al unei reședințe aristocratice britanice, este marcată de un uriaș portal ai cărui stîlpi înalți de trei-patru metri și groși de patruzeci de centimetri închipuie trei trupuri omenești cioplite aidoma figurilor olmece din America Centrală, deși și tradiția locală cunoaște asemenea porți cu stîlpi antropomorfi înfățișînd cei trei baci ai « Mioriței ». Intrarea în curte anunță una din îndeletnicirile artistice ale lui Neculai Popa, vestit sculptor în lemn și piatră, talent genuin, neșcolit, incitat la sculptură în anii săi de maturitate cînd, pus în fața unor descoperiri arheologice (stațiunea neolitică de la Traian-Neamț), s-a apucat de șotii cioplind în gresie « zeități » pe care le-a ascuns apoi în locurile săpate, provocînd se pare bucuria neliniștită a specialiștilor descoperind cu uimire sculpturi « sumeriene » pe valea Bistriței. Așa și arată chipurile sale cam de treizeci-patruzeci de centimetri înălțime, cu volume esențializate, cu nasuri enorme, cu mîinile așezate în gesturi hieratice pe pieptul formînd baza ciudatelor statuete masive, prezentate la numeroase expoziții din țară și de peste hotare (Olanda, Iugoslavia, Italia, Mongolia, China, Elveția, R. F. Germania) și obținînd premiul Uniunii Artiștilor Plastici (1973). Grotescul sculpturilor coboară din lumea măștilor pe care Neculai Popa le-a lucrat din tinerețe și cu care și azi este prezent în expozițiile de artă populară, constituind o altă preocupare statornică a acestui artist polivalent. Măștile le face pentru satele din jur, dar și pentru amatorii de asemenea produse « exotice », colecționarii de măști constituindu-se de la o vreme în breaslă aparte. Odată cu măștile însă, Neculai Popa improviza și improvizează urările de Anul Nou, talentul său de versificator, dar mai ales de observator satiric al neajunsurilor vieții consătenilor săi, atrăgîndu-i de timpuriu celebritatea ca și ușoara cîrtire a celor vizați. De la strigările scurte ale obiceiurilor de Crăciun și Anul Nou și de la repertoriul obișnuit sărbătorilor de iarnă, Neculai Popa a trecut la compoziții scriitoricești mai ample, inclusiv amintirile sale pe care le-a predat de vreo cîțiva ani Editurii Eminescu, se pare, fără a mai avea știre despre ele. Cunoscător și depozitar al tradiției locale, sculptorul, versificatorul, prozatorul și făcătorul de măști, s-a gîndit să-și strîngă într-un mănunchi talentele-i multiple, montînd spectacole cu grupa de copii și tineri din partea sa de sat, organizînd scenete « la cerere » și « la ocazie », fie vara, fie iarna, oferind turiștilor străini (O.N.T.-ul a inclus Târpeștii în circuitul său internațional) mici secvențe de artă populară dramatică, el fiind autor de scenarii, pornite de la tradiția obiceiurilor, a jienilor etc., regizor, costumier, specialist în sunete și efecte olfactive (la ocazii dă drumul afumătorii de prune) întru realizarea unei atmosfere « rustice », știind Neculai Popa după ce se dau în vînt turiștii (culoarea locală), mai evident decît O.N.T.-ul. Este prin urmare și impresar al scenelor care se petrec în curtea sa în care și-a clădit trei case, adăpostind o variată colecție arheologică, etnografică, istorică, numismatică și de artă, adăugîndu-și astfel și preocupări muzeografice. Spectacolele se desfășoară în curtea mare și pe prispele și cerdacurile celor trei case, formînd un platou original în care spectatorii se mișcă dezinvolt pe toată suprafața, învîrtindu-se în jurul actorilor care și ei se deplasează potrivit indicațiilor regizorale ale lui Neculai Popa, urmărind anume efecte, întreaga curte fremătînd de mișcare teatrală autentică. Mai mult, spectatorii sînt invitați să participe, ceea ce se și întîmplă efectiv, în vara trecută putînd fi văzut un grup de douăzeci de francezi, bărbați și femei, travestiți în straie moldovenești și urmînd comenzile regizorului (v. il. 4), care devenea astfel și un animator de înaltă clasă, participativ și diriguitor totodată, provocînd hazul tonic și bucuria autentică, pe baza unui libret-pretext. Hîtrenia moldovenească, implicînd ironia dublată de bunătate, dar și cu un ce profit nevinovat, era pusă în lucrare cu decență și demnitate, actul artistic total născîndu-se firesc, poznaș în articulațiile sale, profund în semnificația sa modernă. Dincolo de spectacol, sau împletit mai degrabă organic, Neculai Popa realizează și o autentică trăire socială, reușind, prin limbajul complex al unei arte complete, să unească întru simțăminte pure oameni neștiuți dar înțelegînd arhaismul tradițiilor și modernitatea comportamentului uman al unui țăran artist total. Fundalul scenografic este însăși natura și ambianța etnografică a unei gospodării țărănești oferind nu iluzia realității ci însăși această realitate în care teatrul se conjugă cu ecologia, cerință de maximă actualitate în societățile avansate, găsindu-ne deci și în acest domeniu priorități (pentru « fanii » protocronismului iluzoriu și periculos de « amăgitoriu și păgubitoriu »).

Este la scară rurală, românească, cam ceea ce plănuise probabil Bernini (în comentariul lui Argan pomenit de Dan Hăulică în discuția inițiată de Horia Horșia, cu prilejul Trienalei 79 de Scenografie), anume de a gîndi orașul ca un uriaș decor, ca un tot construit. La Târpești curtea imensă, casele și acareturile, iarba și copacii, rîul din vale, concură la crearea unei ambianțe unice în care se practică, vital și ingenuu, spectacolul total, amalgamînd savant actori și spectatori într-o unică mulțime evoluînd la unison sub îndemnurile ghicite și acceptate ale unui mare talent multiform. Și iată cum o simplă curte țărănească devine loc predilect al artelor reunite în care teatrul este practicat cu vivacitate perpetuă și cu profesionalism desăvîrșit la nivelul culturii populare.



1. *În vizită la Neculai Popa*; 2. *Neculai Popa în costum de spectacol*; 3. *Turiști francezi costumați și introduși într-un spectacol improvizat*; 4. *Celebrii stîlpi cioplițí ai portalului gospodăriei*; 5, 6. *Monumente de spectacol improvizat — cu interpreți și spectatori*

https://biblioteca-digitala.ro

dialogul artelor în spații flamande/neerlandeze

zoe dumitrescu bușulenga

Într-o seară de iarnă, la 15 decembrie 1981, un ansamblu de muzică veche, *Consortium violae*, condus de Sanda Crăciun, cînta fermecător din instrumente de epocă, acompaniate de un glas care avea cînd tonurile catifelate ale violei, cînd lin picuratele note ale flautului, cînta bucăți de maeștri flamanzi și olandezi. Pe rînd, melodii dulci și suave, suite de jocuri vesele și săltărețe, bine ritmate, motete savant construite, madrigaluri grațioase se succedau cu umbrele și luminile lor, amintindu-ne, prin toată atmosfera pe care o sugerau, o lume vie și puternică în creativitate. Dar ascultînd muzica unor maeștri din Țările de Jos, celebri la vremea lor, ca Guillaume Dufay, contemporanul fraților Hubert și Jan van Eyck, ca Okeghem a cărui moarte era deplînsă de Erasm în versuri latinești vorbind de *aurea vox Okegi*, ca Roland de Lassus, Adriaen Willaert, ori Jan Pieters Sweelinck, s-a întîmplat să ne simțim puși într-o stare de receptivitate mai curioasă, într-o stare ce favoriza o neasemuită « empatie ». Sala se umpluse de sunete, o dinamică sonoră cu totul particulară lărgea neînchipuit cîmpul de mișcare al percepțiilor noastre care deveneau mai ascuțite, mai rapide, mai atente și mai deschise înspre corespondențe. În spatele muzicienilor se aflau cîteva tablouri, cîteva peisaje dintre care cel mai impunător ca dimensiuni și specificitate era semnat de Philips de Koninck. Cîteva peisaje neerlandeze. Și deodată prin toate cinci a prins să vibreze lumina, să onduleze imperceptibil liniile care brăzdau incert spațiul vast, ispitind ochiul dincolo de cadru, în întinderile de cer, de șes și apă nesfîrșite, prinse în stranii dialoguri. Ritmurile muzicii articulau o ritmică a reprezentării plastice, dezvăluindu-le plăsmuirea adevărată, ascunsă, prin număr și proporție. Formele pulsau, culorile sumbre ori neutre se însuflețeau căpătînd o intensitate ce le dădea un preț neașteptat în ochii noștri, prețul lor adevărat de fapt, revelat numai în clipa rară a magicelor corespondențe. Dintr-o pînză din dreapta, ca dintr-un cer înalt și întunecat, ieșea în prim plan, lîngă un copac uscat, un cal alb, nelipsitul cal al lui Wouwerman, arătînd acum ca o apariție misterioasă. Alături o iarnă olandeză de plumb, de Klaes Molenaer, lovește cu rafalele-i triste morile imobile. De-a stînga lui Koninck, alt Wouwerman te purta spre profunzimi, modulînd nenumărate planuri dincolo de podul de lemn și casa țărănească. Tapiseriile de pe laturi prindeau și ele viață, și gris-urile, verdele de apă și albastrul, rozurile șterse se rotunjeau în forme delicate dînd relief scenelor mitologice și istorice legate de Alexandru cel Mare, brodate cu atîta știință și migală în atelierele secolului XVII. De sub o boltă lăturalnică, se deslușesc în penumbră siluete misterioase. E tabloul celui mai de seamă neerlandez în fața căruia obișnuia să se oprească ceasuri întregi Theodor Pallady, admirînd rigoarea structurii, calitatea unică a culorii rembrandtiene care face ca brunurile să ardă măcinate parcă de focuri ascunse, iar auriul să șiroiască în opulențe solare. Cele trei figuri se degajă în umbra tainică a depărtării în timp, printr-o umbră mai densă, a dramei jucate acolo, umbră brăzdată de luminile regal triumfătoare de pe mătasea și brocarturile Estherei, de șovăitor strecuratele lumini de pe sceptrul lui Ahasverus, de pe catifeaua cîrmizie a hainei lui Haman. Muzica dădea triunghiului construcției o mișcare închisă, lină, în care conflictul prindea viață și se rezolva într-o succesiune rapidă de momente, ele înseși cu valori muzicale. Mai departe, înapoi, sunetele mîngîiau portretele de femei și de bărbați, adîncindu-le surîsul și făcînd să le strălucească ochii, însuflețeau grupurile, scenele de interior, kermesele burlești. Mereu un adaos de dinamică a liniilor, un plus de lumină și de expresivitate coloristică, o vibrație intensificată a « prezențelor » inefabile. Naturile moarte își ofereau cu mai multă voluptate frumusețile spre contemplare și bucurie, ca într-o promisiune de revelare a esențelor. Auzeam florile uriașelor buchete desfoindu-se, fructele își arătau miezul mustos, rodiile, pepenii, lămîile nelipsite, cojite pe jumătate, păsările își etalau penajurile chiar dacă erau amenințate de ereți, maimuța de pe masa roșie a lui Snyders încerca acrobații, cristalele și argintul scînteiau în pură bucurie, vînatul își desfășura contururile baroce cu o dezinvoltură de joc. Și, din loc în loc, tapiseriile de Lille, grădinile cu portocali aduceau o dulce briză exotică prin frunzișurile lor mărginind cărări pierdute melodios în zare. Sau între tablouri, siluete masive străjuiau, de războinici orientali, ale vaselor mari de Delft cu decorația lor fascinantă, în camaieu, care-și va spune cît de curînd povestea, în clipa următoare, cînd vasele vor începe și ele, mai greoaie, a se mișca în vîltoarea muzicii, ca într-o poveste de Andersen. Și vitrinele cu talere și vase de flori de faianță, și dulapurile de nuc, și scrinurile cu intarsii, și paravanul minunat cu incrustații de porțelan oriental căpătau un lustru vesel sub polisajul sonor, căci Țările de Jos trăiau deplin bucuria muzicii, ca și cea a culorii, ca și cea a formelor frumoase care-i mîngîiau pe flamanzi și pe olandezi de cenușiul cerului, de incertitudinea liniilor orizontului, de nesfîrșitele întinderi, nesfîrșit monotone, ale cîmpiilor amorfe și apelor sure. De aceea, întorcîndu-mă la tabloul lui Philips de Koninck cel aflat în spatele muzicienilor, îmi aminteam de o spusă a lui Paul Claudel, referitoare la raportul dintre vizual și auditiv în arta neerlandezilor. « Cred, într-adevăr, zicea poetul, că am înțelege mai bine peisajele olandeze, aceste teme de contemplație, aceste izvoare de tăcere care-și datorează originea mai puțin curiozității decît reculegerii, dacă am învăța să le ascultăm cu urechea atentă în același timp în care, prin ochi, ne hrănim cu ele inteligența. Ceea ce ne izbește mai întîi în ele... este importanța enormă a golurilor în raport cu plinurile... Întinderea îmbrățișează golul, apa de pe pămîntul larg deschis slujește drept momeală norului. Și vezi treptat, era să spun că auzi, melodia transversală, ca un flaut sub acțiunea unor degete experte, ca o notă lung ținută la vioară, degajîndu-se din conspirația elementelor. E linia de tăcere care devine paralelă cu altă linie, e spectacolul după o pauză gînditoare care se lasă reluată de către vis și spiritualizată de către distanță ». Așa am simțit, în seara aceea de « magie batavă », legîndu-se cu fire nevăzute, universul artelor plastice și universul muzicii într-un « concert » al unei creativități specifice, într-un dialog adevărat și revelator al valorilor. Și muzica nu fusese în fapt decît un pretext stîrnitor, un adjuvant al unei cunoașteri de tip superior propusă de remarcabila expoziție organizată de către Muzeul de artă al Republicii în sălile etajului III, cu pictură, tapiserii, faianță, mobilier aparținînd școlilor flamande și olandeze din secolele XV-XVIII. Provenind din muzeele și colecțiile aflate în țara noastră, operele de artă au fost selectate și tratate fiecare ca un obiect de preț, ca o nestemată, și puse în valoare cu o dragoste și o pricepere de muzeiști de clasă. De aceea dispunerea operelor în săli are și eleganța obligatoriu monumentală a unei expoziții europene moderne, dar și intimitatea particulară care sugerează prin valențe multiple interiorul acela, spațiul unde viața flamanzilor și olandezilor și-a creat coordonatele specifice atît de subtil și totuși atît de exact fixate în sălile pe care le parcurgem. Ne despărțim de arta neerlandeză cu ochii pe iernile lui Pieter Brueghel II (sau ale unui alt membru al familiei), pe Uciderea pruncilor, ale cărei generoase contraste coloristice sînt hrănite de albul vehement care le și leagă, muzical, într-un întreg complicat ca un migălos contrapunct. Și socotim cu recunoștință că ceasurile de bucurie intelectuală și artistică pe care le-am trăit sînt rodul deplin al unei expoziții excelent gîndite și minuțios pregătite de specialiștii muzeului, cu rîvnă și iubire.

« Grădină cu portocali », tapiserie basse-lisse, atelier din Lille, Muzeul de artă al Republicii

https://biblioteca-digitala.ro

jurnalul galeriilor

simona vărzaru

Creație vestimentară (Căminul artei, etaj)

Un grup de artiști, în majoritate tineri absolvenți ai secțiilor de modă, design și scenografie de la institutele de arte plastice din București și Cluj-Napoca, și-au reunit ultimele creații din domeniul vestimentației feminine într-o expunere logic articulată, de compoziție ambientală. În cadrul larg al noutăților modei interesul acestor artiști se îndreaptă spre valorificarea texturii fibrelor și materialelor dintre cele mai diferite combinate în chip original, inedit de multe ori: dantelă și piele, stofă și abă, voalul imprimat și mătasea, pînza topită și catifeaua, pene și sfoară, ciucuri și monezi cărora li se adaugă un arsenal întreg de accesorii — pălării, eșarfe, genți, poșete, mănuși, pantofi, cordoane.
Din modul de realizare a croiului, din preferința pentru anume materiale, printr-un tip specific de combinații între materiale, sau pentru lucrul într-o gamă fixă de culori, personalitățile se disting imediat: așa e cazul piesei expuse de prof. Leontina Mailatescu caracterizată de rapoarte și proporții exacte între paletă, cromatică, contextură, croi, sau stilul fastuos, elegant, prețios al Gerdei Kneipp, care cultivă un tip de imprimeu pe fond argintiu ori auriu cu « peisaj orientalizant » și un croi bogat. Alți artiști se remarcă prin execuția plină de acuratețe (Eva Șorban), prin sobrietatea facturii stilistice (Doina Dănescu), prin combinațiile de efect dintre catifea și mătase argintie și neagră (Anca Șesan-Müller), factura sport a Elenei Petrescu, Nina Dragoș, Ioana Oncescu. Ștefan Rădulescu (aici se observă însă unele îndrăzneli insuficient argumentate ori susținute plastic și funcțional), stilul oriental cu aplicații de material și broderie (Florica Pănescu) ori stilul « retro » cam greoi, poate prea încărcat al Georgiei Lavric, mai aerisit al Silviei Pop.

Doina Dănescu și **Sergiu Boiangiu** (Hanul cu tei)

Pentru cine se interesează de modă sau de creația vestimentară care are în vedere producția de serie (deci atingînd și problemele designului) expoziția celor doi artiști se va dovedi plină de sugestii. În primul rînd este de subliniat seriozitatea cu care este studiat fiecare prototip în parte. Interesant de cercetat sînt schițele, proiectele, machetele în care se fac adevărate studii de rezistență a materialelor, de cromatică, de echilibru plastic al formelor și culorilor, al funcționalității, al rentabilității. Cele mai multe modele țin de îmbrăcămintea pentru copii și tineret, sport și de zi, realizate cu materiale puse la îndemînă de industria ușoară. Încă un amănunt, Doina Dănescu se dovedește a avea largi disponibilități, dacă asociem comparativ și piesele pe care le expune la Căminul artei.

Grafică de carte (Eforie)

Ilustrația de carte, se spune de obicei, trebuie judecată numai în raport cu textul literar. Ea este un gen al graficii care nu are autonomie, independență. Prin urmare, imaginile nu sînt rodul fanteziei, al inspirației libere a artistului ci ele sînt determinate de povestea pe care trebuie să o traducă sau chiar să o repovestească în imagini, prin mijloacele artei plastice. Iată, o serie de adevăruri și tot atîtea prejudecăți atunci cînd ele devin *singurele* puncte de vedere prin prisma cărora se judecă ilustrația de carte. Fiindcă, trebuie subliniat, una e a ilustra și alta e a cădea în greșeala gravă a ilustrativismului. Mai corect numit, grafica de carte, acest gen al graficii, are libertatea și individualitatea lui. Înțeleasă de artiștii contemporani în sensul modern de *replică profundă* a compoziției literare, ilustrația de carte devine un loc de întîlnire, de sinteză a două arte — literatura și plastica — în momentul cînd, intrînd în atmosfera și specificul operei literare, ilustrația dă replica cu drepturi egale prozei sau poeziei, sugerîndu-se, explicîndu-se, completîndu-se reciproc și îmbogățindu-se cu sensuri noi. În acest dialog, ilustrația de carte devine, așadar, partener și nu figurant.
Forma sărbătorească în care ideile unei cărți se îmbracă pentru a transforma cititul într-un act complex de cunoaștere și de cultură începe cu coperta, supracoperta, macheta, caracterul literei tipărite și sfîrșește cu ilustrația propriu-zisă, totul trebuind să-l pregătească, să-l introducă pe cititor într-o atmosferă adecvată lecturii. Prin cei peste douăzeci de artiști expozanți de la Eforie, dintre care amintim pe Vasile Kazar, Val Munteanu, Mircea Dumitrescu, Marcel Chirnoagă, Marcela Cordescu, Octav Grigorescu, Silviu Băiaș, Dana Schobel, Ethel Lucaci Băiaș, Stan Done, Elena Boariu, Constantin Baciu, pe regretații Ion State și Petre Vulcănescu, asistăm la o demonstrație — nu o dată plină de virtuozitate — de felul în care *citesc* artiștii plastici cărțile și de modul în care trebuie să citească ceilalți oameni nu cărți cu poze sau ilustrate, ci *cărți de artă*.

Expoziție de acuarelă (Căminul artei — parter)

Grupul de artiști expozanți de la Căminul artei repune în discuție un gen al artei plastice despre care Alain spunea că este indicat « numai pentru a nota amintirile »: acuarela. Descinzînd — dacă e să evocăm modele relativ mai recente — din pictura plein-air-iștilor din secolul al XIX-lea, din schițele artiștilor de la Barbizon, ori din notațiile de drum pe care le făceau călătorii englezi în secolul trecut prin Europa și Asia, dotați mai puțin cu talent cît mînați de un entuziasm nestăvilit care îi îndemna să scrie interesante jurnale de călătorie ilustrate cu peisaje, astăzi, acuarela, mai profundă în intenții, mai subtilă și mai stăpînă pe mijloacele de exprimare plastică, încearcă să transcrie dialogul interior al individului cu universul înconjurător, așa cum face pictura.

Fie că este vorba de artiști consacrați ai genului — Eugen Gâscă, Maria Constatin, Clara Cantemir, Silvia Cambir, Constantin Baciu, Eva Cerbu, Alma Redlinger, Clarette Wachtel, Ion Murariu, Ludovic Balogh, Ileana Ceaușu Pandele — sau de mai noii veniți din rîndul tineretului, precum Mihaela Constantin, tuturor le este caracteristică atenția îndreptată spre atmosferă și nu spre amănunt sau spre detaliu. Spiritul lor hoinărește în căutarea pitorescului sau al echilibrului dintre apă, cer și pămînt, descoperind liniștea sau zbuciumul elementelor. Datorită transparenței acuarelei acești artiști redau aburii, norii, ceața așternute peste păduri și copaci sugerînd umbre și melancolii omenești, realizînd un tip de peisaj liric al sufletului, nu unul rațional, al minții.

Alteori, graficienii se destind, așa cum face Tiberiu Nicorescu care ne oferă siluete feminine grațioase, într-un stil voit orientalizat, siluete plămădite în vis, din abur și fum, ca în pictura clasică chineză, japoneză sau, pe de altă parte, cu demersurile momentului 1900.

În sfîrșit, la Damian Petrescu, întîlnim peisajul memoriei afective în aceste efigii ale antichității de pe insulele Hydra și Aegyna, suspendate parcă în timp, deasupra apelor tulburător de limpezi și adînci ale Mediteranei ce se proiectează pe cer ca o amintire pentru un poet și nu ca o realitate pentru un arheolog.

Omagiu femeii (Orizont), **De ziua femeii** (Dalles)

Ceea ce cred că trebuie subliniat înainte de toate în legătură cu cele două expoziții de pictură, sculptură și grafică, organizate în cinstea zilei de 8 Martie, nu este momentul festiv care le-a prilejuit ci meritul organizatorilor de a fi știut să ferească o monotonie, aceste două manifestări avînd ca temă centrală *femeia*. Cu două brațe de muncă puse în slujba pămîntului sau industriei, sau cu palmele transformate în mîngîiere, cu priviri atente sau pline de dragoste, iată femeia în ipostaze care nu au nimic neobișnuit dar emoționează întotdeauna, temă care i-a atras pe artiștii noștri contemporani Ion Sălișteanu, Vilgil Almășanu, Carolina Iacob, Angela Popa Brădean, Traian Brădean, Mihai Rusu, Ion Pacea sau Iorgos Iliopulos, Victor Postelnicu, Iulia Oniță, alături de care se remarcă flori și portrete semnate de un Ion Musceleanu, Vasile Celmare, Puia Hortensia Masichievici, Ana Maria Smigelschi, Natalia Matei Teodorescu.

Sorin Ilfoveanu (Simeza)

Desenul lui Sorin Ilfoveanu este monumental. Spontan, elegant ca un dans, el pare trasat de o mînă care împlinește mai degrabă un ritual: este, adică, o operă de pictor-filosof, așa cum o practicau japonezii sau chinezii. Un desen monocrom din tușe fluide care se pierd pe alocuri, în tonul hîrtiei. Siluetele oamenilor seamănă atunci cu niște umbre hoinărind prin lume.
Ilfoveanu reia în desen teme familiare nouă din pictură (oameni care cîntă la instrumente muzicale, naturi moarte cu vînat, agape) dar adaugă în această expoziție cicluri noi: « Nomazi », « Omul cu capra », « Filosoful », « Stare », desenele pentru nuvelele « Hoții » și « Rashomon » de Akutagawa, desenele pentru « Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici » de Marquez. Atmosfera este, însă, alta, mai îmbibată de mister. Gesturile redate schematic sugerează cu o precizie extraordinară mișcări dintre cele mai diverse — rapide sau lente, violente sau mîngîietoare, încordate sau relaxate, firești sau contorsionate de durere, gesturile concentrează în jurul lor liniile-forță ale construcției interne ale compozițiilor. Pe de altă parte, ele sugerează stări de spirit, mișcări ale sufletului variate și de loc bruște. În ciclul « Nomazi » — dar nu numai aici — se trece de la starea de veghe la cea de somn, la vis, și lent în moarte. La o analiză superficială chipurile eroilor ar părea niște portrete amorfe. Dar trebuie să observăm că există o liniște ancestrală și o răbdare caracteristică, transmisă din generație în generație, specifică nomazilor, cufundați în ciclurile mari ale unei existențe rostuite după legile sincretismului cu natura. Omul și animalul fac corp comun în fața pericolului care uneori e un șarpe cu mușcătura otrăvitoare, alteori e un soldat a cărui suliță ucide. Există atunci, în viața acestor vagabonzi ai stepelor, un dramatism sobru și cutremurător care sfîșie monotonia vieții lor ca în această imagine a mondului mort, prăbușit peste cal, care speriat întoarce capul spre stăpîn într-o mișcare ireală, imposibilă aproape, umană în efortul de a fi alături de călăreț în *acea* clipă. Mai există și o nesfîrșită oboseală pe chipurile eroilor lui Ilfoveanu care se odihnesc, dorm sau visează prăbușiți în somn ca-n moarte, atunci cînd nu mai sînt absorbiți de gînduri (v. portretul bătrînei care numără banii în gînd din « Fantastica poveste . . . »). Ar mai fi de vorbit și de melancolia care coboară peste privirile personajelor simple, umile, netulburate de forțele telurice ale instinctului și nici de revolta conștiinței sau sufletului cutremurate de adevăruri. Este chipul și viața interioară a unor existențe larvare pentru care povara de a fi viu și nomad seamănă cu pedeapsa fluturelui care, o dată ieșit din crisalidă, trebuie să zboare pînă la epuizare. Atunci, omului ca și fratelui său fluturele, ca și fratelui său calul, nu-i mai rămîne decît să se așeze la pămînt și să doarmă. Și nu este singurul înțeles care îl aflăm în această expoziție grea de sensuri și semnificații ca o veche carte de « înțelepciune ».

Matilda Ulmu (Galeriile municipiului)

Expoziția Matildei Ulmu, alcătuită din flori, peisaje, portrete, nu este o surpriză pentru publicul avizat dar, în comparație cu expozițiile din anii trecuți, ne apare mai echilibrată, mai împlinită, cu mai puține stridențe. E un fel de « regăsire de sine » stilistică — și care ne bucură, vizibilă mai ales în peisajele onirice sau cu « cheie simbolică » (« Ochiul pămîntului », « Coregrafie », « La Marea Moartă », « Somnul uriașului ») sau în marinele încremenite, glaciale, stranii. Dintre portrete (încă destul convenționale și șovăitoare) se detașează « Tragedie cu Anna Franck », « Dante și Bocca della Verità », mai expresive, străbătute de un dramatism sobru. Ar mai rămîne de eliminat amintirile sau învățămintele neasimilate pe deplin ale expresionismului antebelic european care o împing să aștearnă culori după un alt registru decît cel al observației realiste.
Astfel cerul e verde, apusul e galben, copacii cu trunchiurile sau frunzele roșii, pămîntul e violet. Am crede că este vorba de transpunere în peisaj a unui registru afectiv acut, dar compozițiile în care sînt introduse aceste raporturi cromatice sînt ale unei viziuni tradiționale, figurative, cuminți chiar, indicîndu-ne că nu este vorba de o concepție unitară, globală care deformează expresiv sau fantastic.

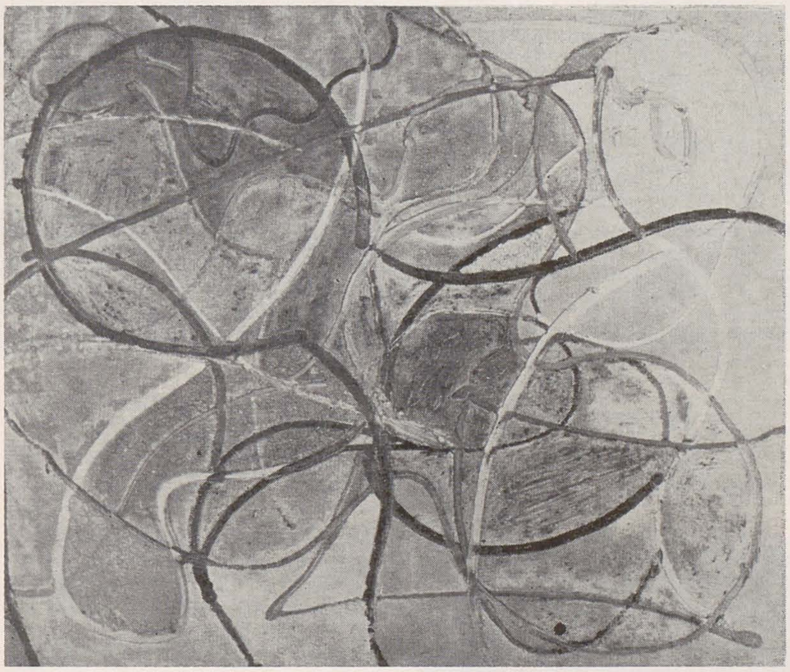
Alexandru Olian (Galateea)

Trebuie să-l salutăm, de data aceasta, pe Alexandru Olian (n. 1914) ca desenator. Este de formație scenograf, iar premiile pe care le-a primit (în 1956 și 1970) i-au încununat activitatea în acest domeniu în care lucrează din 1949, pentru teatre din diferite orașe: Pitești, Craiova, Timișoara. Dar numeroasele schițe și note de drum strînse de-a lungul timpului i-au dat ghes să le prezinte publicului. Imaginile fixate în timpul călătoriilor prin țară sau marcînd un itinerar european prin Uniunea Sovietică, Polonia, Ungaria, Cehoslovacia, Austria, Germania, Elveția, ale cărui popasuri ascultau de interesul artistului pentru atmosfera neregizată, pentru specificul local, demonstrează apetența pentru aspectul citadin al peisajului. Atent la arhitectura veche, la

https://biblioteca-digitala.ro

p. 68
1. *Doina Dănescu Gheorghiu şi Sergiu Boiangiu: Creaţie vestimentară — grup de costume sportivi*

p. 69
1. *Alexandru Olian: Sinaia, desen*
2. *Matilda Ulmu : Din valurile vremii, ulei*
3. *Dan Peretz: Compoziţie, ulei*



spectacolul ornamentelor care îmbracă pieţele şi faţadele clădirilor seculare, dîndu-le personalitate, la replica stilurilor pe care epocile şi le dau prin timp, Olian se apropie de vestigiile civilizaţiilor trecute fără să dea senzaţia de vetust. Dacă ar recurge şi la alte tehnici de lucru (creion, tuş, laviu, acuarelă, peniţă, poate tempera sau chiar ulei) şi nu ar lucra exclusiv în « carioca », aceste peisaje citadine care au un farmec al lor ar căpăta deodată şi varietate.

paul petrescu

jurnalul galeriilor

Dan Peretz (Teatrul de Comedie)

A patra expoziţie personală (în ultimii cincisprezece ani) a lui Dan Peretz (în foaierul Teatrului de Comedie) continuă eforturile de rigoare şi expresivitate, obţinute printr-o muncă metodică şi îndîrjită, pe care acest pictor, cunoscut mai degrabă în cercuri restrînse, le depune consecvent. Modernă nu numai ca expresie, ci, mai ales, ca înţelegere profundă a « frumosului » în artă privită ca modalitate de cunoaştere a omului contemporan, pictura lui Dan Peretz este propusă, în primul rînd, meditaţiei. Seriile sale, perseverent urmărite de-a lungul anilor, caută să iasă din clasica imagine a tabloului « geam » adică a unui fragment din natură încadrat pentru privitor în rama unei ferestre, frumosul căutat de Dan Peretz ieşind evident din categoria frumosului exterior pentru a se instala în orizontul căutării intelectuale a esenţei lucrurilor, aceasta fiind de găsit în construcţia abstractă. Pictorul procedează prin recurgere la ceea ce el numeşte « portretul robot » al realităţii, fie această realitate omul, obiectul sau peisajul. El încearcă să obţină « moduli » cu care recompune realitatea aşa cum o vede el, lăsînd liberă pentru privitor recompunerea în formule proprii a imaginii astfel abstractizate, oferind în acest chip o gamă largă de posibilităţi creatoare celor atraşi de straniile dar incitantele sale compoziţii. Dan Peretz construieşte « portrete robot » ale unei metropole, în care fiecare poate să-şi imagineze vasta desfăşurare a magistralelor, ale unui copac, sau ale unui cuplu, fundamentală fiind *ideea* de metropolă, copac sau cuplu, materializarea ei fiind opera comună a artistului ce propune schema esenţială şi a privitorului ce poate încerca forţa propriei sale creativităţi. Ceea ce propune Dan Peretz nu este însă un joc al imaginaţiei ci un efort intelectual de discernere a nesfîrşitelor semnificaţii închise pe suprafaţa magică a pînzei. Efortul nu este totdeauna uşor, picturile sale se refuză unei lesne-accesibilităţi, dar răsplătesc prin încîntarea aflării ipostazelor ce se nasc ca într-o caleidoscopică parcurgere, cu deschideri surprinzătoare spre varietatea infinită a realităţii abstractizate. Imaginea obţinută este o construcţie severă, de aspect geometric, cu inflexiuni coloristice stăpînite şi mereu strunite, lăsînd ochiului, şi aici, posibilitatea de combinare neîngrădită. Pictorul se apleacă cu minuţie asupra pînzei, meditînd la fiecare trăsătură de penel, la fiecare alambicată transformare a culorii ce se aşterne în straturi saturate ce conduc, paradoxal, la ecrane multiplu suprapuse, travaliul îndelung căutînd să redea însăşi încordarea gîndului, intensă, aproape chinuitoare. Este pictura unui artist care cunoaşte în adînc realitatea naturii şi existenţa omului, care « lucrează » asupra datelor fundamentale cu fervoarea unui pasionat sub priveghere dură a raţiunii. Sentimentul străbate din adîncuri, neliniştea răzbate din aceste pînze oferite deodată şi ochiului şi minţii, plăcerea fiind senzorială şi intelectuală totodată. Artist solitar, expunînd rar, Dan Peretz îşi urmează aproape ascetic destinul său de pictor trăind tensiunea unei lumi ce încearcă să se cunoască mai bine, mai profund.

jurnalul galeriilor

horia horşia

Salonul municipal de artă decorativă
(Muzeul colecţiilor)

S-ar putea arăta că Salonul municipal de la Muzeul colecţiilor (martie a.c.) a reflectat starea actuală a artelor decorative, pe o arie vastă, de la referentul culturii populare, deci al tradiţiei meşteşugurilor (Aurelia Ghiaţă, Maria Văgăi, Cornelia Bartolomeu), şi racordarea acestuia sensibilităţii elevate a spaţiului urban (Graziella Stoichiţă, Maria Mihalache Blendea, Ileana Balotă, Ileana Dăscălescu) la design, adică referentul creaţiei industriale, cu posibile notări pe ramuri şi genuri: foarte bine ceramica (Costel Badea, Ioana Şetran, Ioan Berendea, Lucia Teodorescu Maftei) şi conjuncţia ei cu sculptura (Liviu Russu), bine sticla (Dan Băncilă ş.a.), inegală tapiseria, remarcabil metalul, de la bijuterie la sculptură, reconfortantă prezenţa insistentă a designului sugerînd, de la proiectarea mobilierului la aceea a maşinilor agricole, abordarea sistemică nu a obiectului ci a proceselor şi comportamentelor. Ş.a.m.d. Mai importantă, însă, ni se pare, şi meritorie, punerea în valoare a unei diversităţi derutante de obiecte, diferenţiate şi calitativ, printr-o originală *compoziţie de ansamblu* care a devenit astfel nota distinctivă a ultimei ediţii a salonului, demonstrîndu-se că, departe de a fi o înşiruire de exponate, expoziţiile, chiar în cazul saloanelor antologice, netematice şi fără program dinainte stabilit, pot şi trebuie să fie, în spirit contemporan, expuneri de sisteme şi de structuri de relaţii logic articulate, eficiente estetic: organizarea unei expoziţii este fără îndoială, dacă e necesar să mai repetăm, act de creaţie artistică. Aşadar, reuşita salonului se datoreşte, în mare măsură, conceptorilor ei: *Florica Vasilescu*, secondată de *Ioana Şetran*, experimentatului tandem asociindu-i-se eficient un al treilea artist, designerul *Victor Brătulescu*. Dispunînd de un spaţiu bine compartimentat, alveolar, conceptorii au elaborat şi executat un *scenariu* inspirat de datele formale şi expresive furnizate de obiectele înseşi, ceea ce a permis detaşarea acestora din propriul lor metabolism — fără a li se contrazice situarea spaţială — şi integrarea într-un sistem de relaţii noi fundamentat pe date privind forma, expresia, materialul, reverberaţiile poetice, contextele ideatice, nivelul artistic — şi nu personalitatea expozanţilor, profilul, autoritatea lor socială etc., un scenariu, deci, cu obiecte, despre obiecte şi nu despre autori. Astfel, un obiect, de notabilă valoare artistică, tapiseria lui Filaret Oloier « Muntele II », a fost desemnat drept *model* şi *modul* pentru expunere, în sensul extinderii la ansamblul expoziţiei a principiilor de organizare compoziţională ale numitei tapiserii (înscrierea unui romb de contextură vibrată valoric, culori naturale, într-un patrat relativ neutru ca valorare, sugerînd constituirea formelor şi dispunerea lor ritmică într-o situaţie de echilibru). Nu vom reconstitui întregul scenariu, limitîndu-ne doar la sublinierea unora dintre momentele sale. Blickfang pe panoul din faţa intrării, în holul central, tapiseria lui Oloier stabilea un contact contrastant geometric cu discurile din gresie ale lui Costel Badea de pe pereţele de vis-à-vis şi dialoga cu tapiseriile Celei Neamţu Grigoraş (compoziţie angulară) şi Ion Mistorică (compoziţie cu linii şi forme curbe). Rombul se regăsea în construcţia podium-ului central, destinat expunerii ceramicii albe, albul determinînd ambianţa cromatică muzicală şi atmosfera de eleganţă a sălii în care argumentele salonului erau articulate într-o imagine de sinteză. Considerînd circuitul de vizitare, de la stînga la dreapta, fiecare sală a fost concepută ca unitate relativ autonomă, cu centre de interes (tapiseria « Ploaia » de Ileana Balotă; dialogul dintre delicateţea textilelor Marianei Ciubotaru cu formele pure ale compoziţiilor din metal; obiectele textile, utilizînd tehnici de înnodare, în baia de lumină naturală a unei săli cu ferestre spre curtea muzeului etc.etc.). Legătura dintre nucleele compoziţionale era marcată totdeauna de cîte un punct signaletic amplasat într-una din sălile următoare şi cu care vizitatorul stabilea contactul mai înainte de a pătrunde în zona acestuia, adeseori rezervîndu-i-se aici surpriza descoperirii unor obiecte de calitate: o draperie de Lucia Pepenar, supradimensionatele « păstăi » ale lui Constantin Petraşchievici, porţelanurile Terezei Panelli etc. etc. Surprinzătoare era însăşi articularea compoziţională a nucleelor, obţinută fie prin analogii, fie prin contraste, punînd totdeauna în valoare un obiect, un grup de obiecte, o idee, un demers creativ. Astfel au fost excelent valorificate « păpuşile », cu statut de « sculpturi » textile: centrul de interes un « Făt-frumos » de Mireille Sîmboteanu (desprins dintr-un scenariu pe tema « Tinereţe fără bătrîneţe ») reclama dialogul cu « cucii » brăneşteni ai Corneliei Bartolomeu şi « figurile » urbane ale Valentinei Andrei, într-un spaţiu în care motive decorative şi imagini iconice ale textilelor trimiteau la artă populară. Un moment important al scenariului ocupa sala « mare », consacrată succesiv, în ediţii anterioare, tapiseriei şi creaţiei vestimentare, iar de data aceasta designului. Compoziţia a fost structurată prin

https://biblioteca-digitala.ro

relații contrastante, insolite, ca într-o orchestrare de suflători și alămuri. Pe podiul central romboidal, într-o asociere îndrăzneață, macheta unei combine agricole de Silviu Turculeț și Viorel Alexa se învecina cu setul Svetlanei Utto de obiecte de recuzită turistică din material plastic intens colorat și cu unsprezece «brățări» de artă săracă prezentate de Constantin Marinescu. Iar în fața acestui stand, se desfășura, pe un segment de romb, un impecabil «discurs» al formelor din sticlă, de o puritate translucidă, de la Dan Băncilă la Mihaela Kvasnevski.

Cu o cantitate relativ restrînsă de lucrări, de o calitate care nu atinge îndeobște un nivel excepțional, s-a realizat o expunere de impresionantă ținută, exploatarea de relații dezvăluind resursele inepuizabile ale obiectului de artă decorativă.

Elena Forțu (Biblioteca italiană)

O expoziție de scenografie, adică de elemente pregătitoare pentru participarea scenografului la faptul artistic al reprezentației, este îndeobște discutabilă tocmai prin absența finalității acestor elemente. Cînd ele sînt însă organic și funcțional subordonate unei noi finalități, unui nou scenariu, reușita demersului poate deveni posibilă, ceea ce demonstrează Elena Forțu cu expoziția sa «Riferimenti italiani» (de la Biblioteca Institutului italian de cultură, București). Modelul real al acestor *repere* este un model cultural, furnizat în principal de numeroase spectacole (teatru, operă, t.v.) la care scenografa a colaborat de-a lungul anilor. Dacă la anterioara sa expoziție (Căminul artei, 1981) interesul artistei (și al spectatorului) era orientat nu spre repertoriul tragediei antice ci spre peisajul grec, «Reperele italiene» ne trimit spre acest repertoriu dramatic și liric italian (Machiavelli, Goldoni, Pirandello, Verdi, Leoncavallo, Italia shakespeareană ș.a.) și tot ceea ce aparține lumii spectacolului — schiță de decor și costum, detaliu de arhitectură sau de peisaj natural, creionare de personaje sau de interpreți etc. — participă la organizarea unor compoziții de șevalet de tip *frontispiciu*, aș spune. Frontispicii despre și pentru un fapt teatral. Această modalitate de articulare a unui discurs expozițional apare astfel unitară și unificatoare, obținîndu-se un dublu rezultat: un ansamblu coerent de imagini din lumea spectacolului relativ autonome față de spectacol și o dare de seamă despre activitatea prodigioasă a unui scenograf care efectuează de fapt o retrospectivă relevantă.

Radu Ştefiea (Galateea)

Expoziția lui *Radu Ştefiea* (Galateea) se cuvine a fi interpretată exact ceea ce a fost: *acțiune* și, concomitent, *reflectarea acțiunii*, întruparea ei filmică într-o succesiune de imagini fixe, de unde reușita asocierii dintre reportajul fotografic și imaginile artistice aparținînd genului afiș, tehnicii acesteia de in-formare (dubla semnificație rezultînd sintagmatic) a opiniei publice. Imaginile artistice restituie, la rîndul lor, nu o metamorfoză organică privind articularea și rearticularea procedeelor afișistului — calitatea expresiei artistice a comunicării și acuratețea execuției grafice sînt indiscutabile — ci o evoluție deliberată, funcție de conștiința artistică, de atitudinea militantă, angajată a creatorului prins firesc în fluxul general de proteste împotriva războiului, împotriva înarmărilor și, corolar, de adeziune pentru pace, care are loc în țara noastră în ultimul an, la nivele diferite, din inițiative diferite, între acestea inițiativa individuală a artistului înscriindu-se meritoriu și explicîndu-se, fără pretenția sau riscul «fetișizării» ori al «sacralizării», printr-un *scenariu* poetic, «Recviem pentru o bombă», propriu limbajului metonimic, metaforic, simbolic al afișului. Să ne închipuim cîte flori ne-ar trebui dacă am face din fiecare bombă o vază sau o glastră!

Aurel Acasandrei (Orizont)

Pentru cine a urmărit de-a lungul anilor demersul lui *Aurel Acasandrei* (remarcat cu mult interes de Petru Comarnescu și de Eugen Schileru) este limpede autoritatea obținută de artist în utilizarea sensurilor metaforice cu care pot fi înzestrate semnele picturale și grafice. Pornind de la restituirea în imagine artistică a datelor realului, maximum decantate și simplificate, artistul ajunge să-și afirme o viziune spațială originală, deplasată — în măsura în care organizarea imaginii în limitele convenționale ale planului permite — de la un spațiu euclidean la unul topologic (de relații binare de vecinătate și calitate: înainte/înapoi, sus/jos, dreapta/stînga, drept/curb etc.). Decantarea și simplificarea au dus la preeminența, în stadiul actual, a unei anumite relații, drept/curb, aceasta permițînd și traducerea în concepte, «Coloană și acoperiș» (titlul însuși al expoziției — galeriile Orizont), care au menirea de a situa omul în univers și de a sugera deschiderea eterală a orizonturilor acestuia într-o perspectivă benefică, optimistă, de aspirații terestre și cosmice, de bine, frumos, ideal. Desemnîndu-și metafora, Acasandrei își orientează demersul spre dimensiunile poetice ale realului, picturile și desenele sale răspunzînd prin structura lor compozițională unei aceleiași ordini interioare, exprimate astfel într-o varietate de analogii și varietate de proporții geometrice. Ansamblul se alcătuiește, prin urmare, din diversitatea de ipostazieri în imagine a metaforei care ne poate trimite, prin asociere, la alți tropi, să amintim, de pildă, bolțile de liniște dintr-o poezie a lui Lucian Blaga, străbătute de zborul păsării. Citim în travaliul și în mesajul artistului perceperea intuitivă a similitudinii în lucruri neasemănătoare pe care Aristotel o cerea unei izbutite metafore.

Bogdan Bârleanu (Căminul artei, parter)

Debutul bucureștean al lui Bogdan Bârleanu (deschisă inițial la Căminul artei, recenta sa expoziție a fost prezentată apoi, în luna iunie, și la Iași, urbea de reședință), s-a impus din primul moment prin unitatea demersului creativ, seriozitatea și profunzimea lui. Astăzi, Bogdan Bârleanu se arată a fi un pictor al materiei, materia picturală a uleiurilor și a culorilor de apă, densă, saturată, decantată. Densitatea presupune o concentrată forță a masei materiale, iar decantarea determină o expresie nobilă a structurii de suprafață. Este convenabilă acestor calități gama cromatică sobră, excelînd în brunuri întunecate, cu reflexe mai ales de galben și de roșu, obținute prin suprapuneri artizanal efectuate. Imaginea devine portretul unor peisaje, o natură încărcată de memorie. În aceste spații, în acord deplin cu structura lor, apar din cînd în cînd obiectele, semne primordiale ale intervenției omului în natură, în sensul ocupațiilor principale ale unei culturi agreste și pastorale (unelte, ustensile, construcții) ceea ce permite nu o localizare geografică livrescă, ci identificarea însăși cu spațiul tradițional românesc. Dar caracteristica dominantă a acestei picturi este dată de combustia ei interioară care răzbate structura masei iradiind la suprafață. Iluminarea acționează apoi ca principiu ordonator al orchestrărilor cromatice, determinînd gravitatea gamelor și alternarea dintre treceri contrastante, abrupte, ș pasaje lente, prelungite ale tentelor. Imaginea ne apare ca un cîmp coerent de forțe, pictura răspunzînd, parcă, ordinei înseși a firii.

Virgil Preda (Orizont)

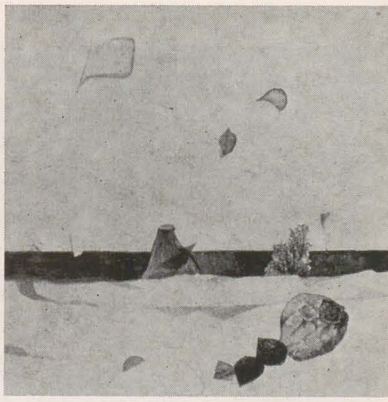
Pare convenabil să asociem recenta expoziție a lui Virgil Preda celei deschise, tot la galeriile Orizont, în 1969, spre a fixa două praguri limită în demersul acestui pictor neobosit cercetător al formei. Informalul de atunci, al unei materii prețioase, cu străluciri de aur, purpură, albastru, ne amintim a fi fost încărcat de evocarea simbolicei cromatismului medieval prin care pictorul dădea un sens dramatic distrugerii formei, obiectele situîndu-se sub semnul experiențelor unei scenografii a artei sărace — comentarii despre neputința de a se opune perisabilului. Astăzi, la polul opus, Preda procedează la restaurarea formei, printr-un efort de rigoare geometrică solidă, construcția imaginii arătîndu-se a fi modalitatea necesară fixării, conservării și comunicării unei intense trăiri într-un spațiu privilegiat, al solarității siciliene, probînd, parcă, tocmai dimensiunile fizice ale imperisabilului reflectat în conștiință. Imaginile aparțin formal genului acreditat al peisajului, peisajele lui Preda sînt imaginare dar realizează reorganizări originale, personale, ale datelor realului care poartă spiritul locului. La obîrșia procedeelor de construire a imaginii putem așeza unele principii tehnice și estetice formulate de Seurat privind arta ca armonie, armonia ca sinteză a contrariilor, sinteza ca rezultat al amestecului optic, amestecul ca implicînd acțiune, mișcare: pictorul însuși își mărturisește aspirația spre echilibru, spre liniște, calmul fiind străbătut, însă, de nostalgia mișcării. «Atomii» care se înlănțuie în propoziții picturale sînt suprafețe geometrice exacte, de dimensiuni diferite, ce participă funcțional la reducția spațiului în plan și totodată la sugerarea desfășurării perspectivale. Desfășurarea se realizează, parcă, prin decizia unor gesturi dirijorale largi, generoase, permițînd vibrarea unor armonii cromatice simfonice. Dacă aceasta sînt amintirile siciliene ale lui Preda, ele prind forme picturale ferme care ajung intacte în spațiul nostru de recepție.

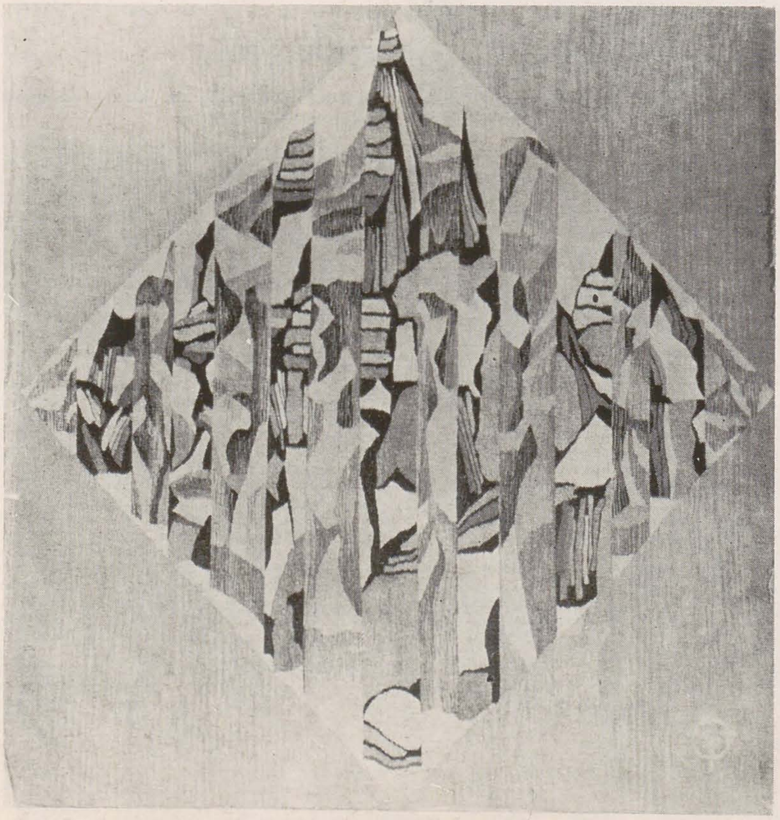
Rodica Marinescu (Simeza)

Rodica Marinescu își cristalizase de mai multă vreme o viziune picturală proprie, distingînd-o savoarea guașei, suculența tușei, intensitatea cromatică, ordinea decorativă a formelor într-o compoziție, ceea ce permitea adeseori, în comentarii, asocieri sau referiri la ordinea decorativă a artei noastre populare. Totdeauna însă a fost preocupată de modalitățile de expresie ale uleiului, preocupări mai intense în ultima vreme, încercările tehnice în această direcție culminînd în recenta sa expoziție (de la Simeza), în care se observă că modificarea tehnicii provoacă și modificarea viziunii, aici, în sensul unei înnoiri. Utilizînd o tehnică mixtă în care uleiul e dominant, Rodica Marinescu redescoperă — pentru sine și pentru privitor — farmecul nedezmințit al priveliștei derulate (și redate) perspectival, în lumina naturală (modificată în funcție de anotimp — unul din ciclurile expuse se intitulează «Anotimpuri»), cu apetență pentru lumina solară limpede, dar acceptată cu măsură, spre a nu distruge formele și spre a intensifica tentele cromatice. Această intensificare e urmărită și justificată pentru sublinierea unor încărcături simbolice date elementelor compoziției (mai ales în ciclul «Ofranda grădinilor») în care pictura vrea să exprime încrederea autoarei în «marea forță vitală a naturii». Dacă modificarea viziunii este tehnic argumentată și justificată estetic, viziunea nu realizează încă, în acest stadiu de înnoiri febrile, echilibrul suveran al etapei anterioare. Dar o serie de peisaje, în care pictorița utilizează un număr mai restrîns de tente cromatice și urmărește dezvoltarea pe întreaga suprafață a unui ritm de contraste cromatice care dau imaginii o structură arhitecturală exactă și riguroasă, constituie pentru noi girul reușitei.

Florin Niculiu (Simeza)

Considerînd expoziția lui Florin Niculiu (Simeza) drept elocuțiune de imagini, observăm structura bine articulată a elocuțiunii și procedeul principal al articulării, repetiția, figura care imprimă nota specifică expoziției și facilitează, pe neobservate, discret, recepția sigură a mesajului despre «țărm infinit» (de fapt titlul expoziției, tot o figură de stil). Imaginile ne vor restitui, prin urmare, fragmente din acest «țărm» care pot sugera, cu toată sarcina ei poetică, infinitatea lui — nu numai în spațiu, ci și în timp, un spațiu fără margini, deci, și un timp suspendat în eternitate, situație existențială posibil a fi realizată într-o oră sau o clipă de contemplare destinsă pe malul mării. Compoziția imaginii se va baza pe orizontale (liniile și zonele de cer, pămînt, apă), interesînd mai puțin sugerarea optică a adîncimii, cît aceea a extensiei laterale (obținute prin preeminența și repetiția, mai ales pentru guașe și desene, a raportului 1/3 privind dimensiunile tabloului). Linia de orizont poate varia de la o lucrare la alta, dar totdeauna răspunde unei rigori compoziționale de rapoarte și proporții. Funcție de stabilirea liniei de orizont se asigură forma, amplitudinea cîmpului în care evoluează semnele — scoici, fructe, plante marine, obiecte uzuale rătăcite (sau părăsite), arar elemente de construcții, izolate și nefuncționale, cîte un astru, poate soarele, poate luna, totul într-o aparent liberă dispersare, risipire întîmplătoare, care se integrează însă unor mișcări circulare, spiralice sau elipsoidale, dialogînd cu orizontalele. Desenul minuțios evocă imprimarea în memorie a întîlnirii cu această lume, iar tentele cromatice intens decantate prelungesc ecoul acestei evocări. Repetate, pentru că asemănătoare, imaginile nu se impun ca variante ale unui motiv ci ca ipostazieri multiple și multiplicate ale unei aceleiași aspirații de renaștere sau regenerare care-și află forța la întîlnirea elementelor primordiale — pămînt și apă sub cer.



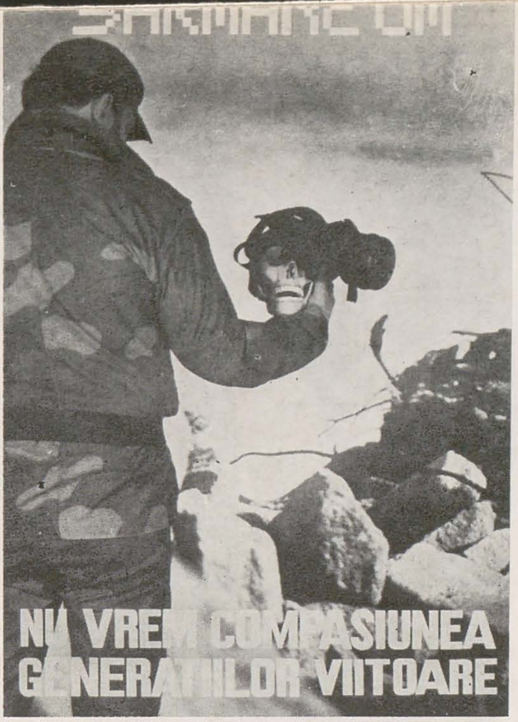


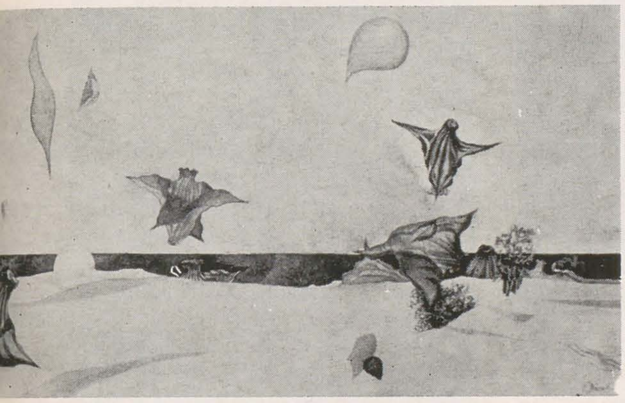
Leon Mocanu (Galeriile de artă, Ploiești)

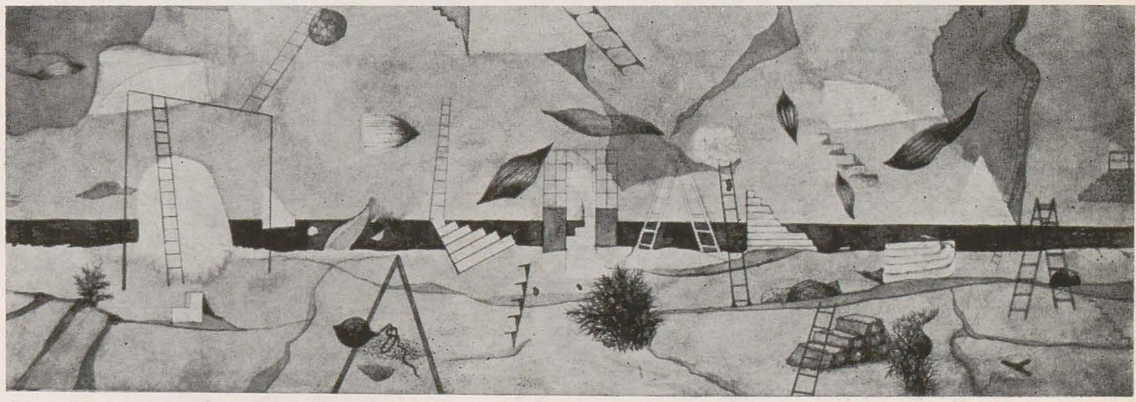
Fiecare din expozițiile lui Leon Mocanu (deschise toate, ca și cea recentă, la Galeriile ploieștene de artă) sînt confruntări provocate, necesare trecerii în revistă a unei etape. De data aceasta, confruntarea are un dublu înțeles: de verificare, în general, a artistului în contact cu publicul, pe de o parte, de validare (sau invalidare) pe de alta, a două modalități tehnice de prelucrare a sticlei. Prima, de multă vreme omologată, ar ieși însă din discuție: promovează procedeul elementar de suflare a sticlei și rezultatele imediat obținute — forme rotunde prelungite în tije drepte, încovoiate, frînte, prin combinarea lor obținîndu-se compoziții decorative, succesul acestora fiind asigurat de fantezia creatoare cu care autorul este fără îndoială înzestrat. Sporirea diversității de expresie este susținută în această direcție de factorul cromatic — albul care înnobilează materialul sau

pp. 70, 71
1. *Filaret Olier: Muntele II, tapiserie, păr capră, haute lisse;* 2, 3. *Radu Ştefiea: Două afișe din acțiunea Recviem pentru o bombă;* 4. *Leon Mocanu: Miuța, portret, sticlă cioplită;* 5, 6. *Florin Niculiu: Două laviuri din ciclul Țărm infinit;* 7, 8. *Aurel Acasandrei: Două desene din ciclul Coloană și acoperiș.*

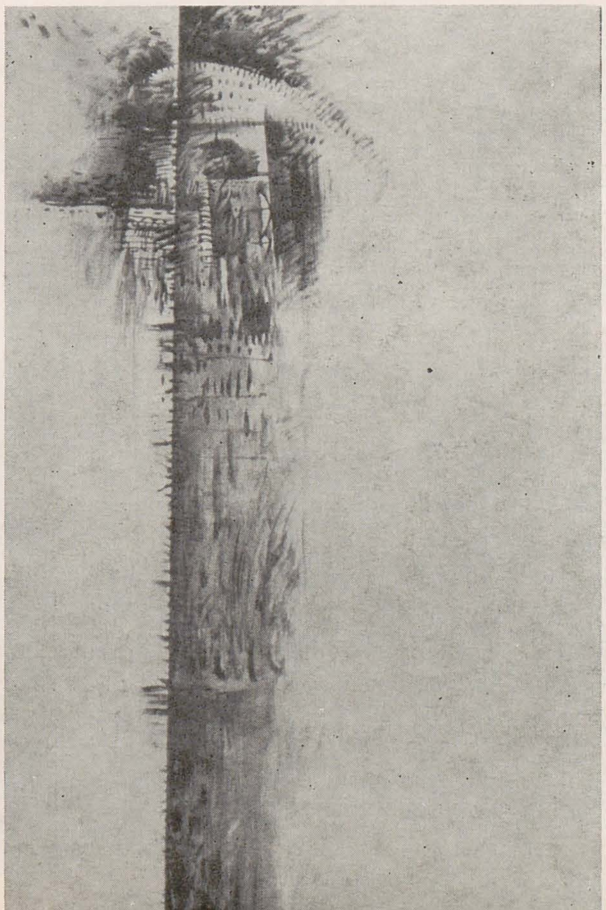
https://biblioteca-digitala.ro







argintarea care îi dă o anume strălucire compactă. A doua modalitate este mai neobişnuită: sculptura în sticlă. O tehnică foarte dificilă, prin aplicarea căreia artistul obţine două tipuri de expresie, unui apropiat de structura rocilor cristaline, limitat ca importanţă artistică la posibilităţile materialului de a încorpora şi a refracta lumina în şi prin forme ce mimează sau evocă regnul mineral; celălalt, de cioplire, polisare şi sablare, permiţînd apariţia unor zone de configurări, de portrete de pildă, de indiscutabilă încărcătură artistică. O tehnică, însă, am spune « nerentabilă », reuşita nefiind totdeauna asigurată, iar duritatea şi friabilitatea materialului implicînd o cantitate prea mare de travaliu şi de energie. Experienţa e totuşi meritorie, dar credem că nu ar trebui generalizată.



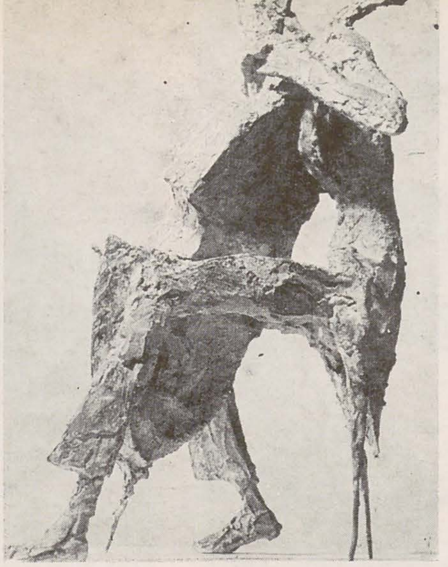
Gheoghe Minescu (Galeriile de artă, Ploieşti)

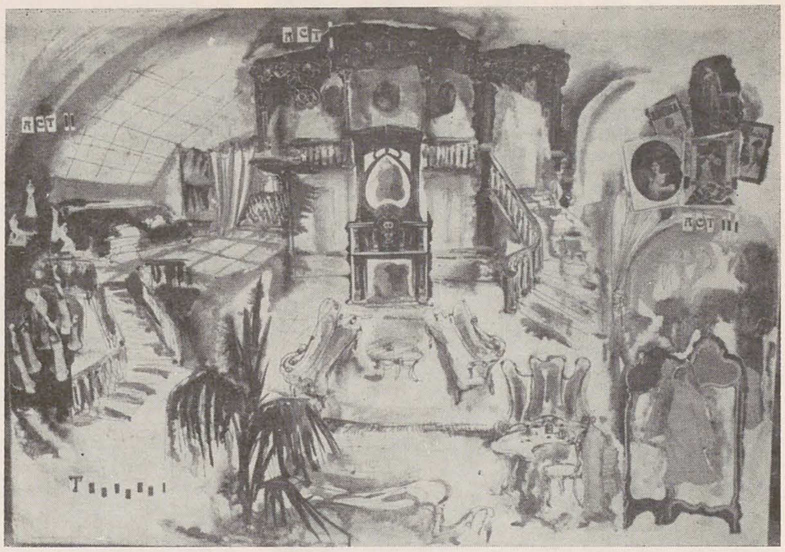
Minescu ne apăruse un profil artistic ferm conturat (cunoscîndu-i lucrările cu prilejul călătoriei de documentare de acum doi ani a secţiei noastre de critică, Marius Tătaru caracterizîndu-l atunci cu pertinenţă drept un constructor de forme picturale monumentale, pornind de la date selectate din natură, natura ca peisaj, şi exploatînd cu precădere facultăţile de ordin plastic ale imaginii). Am reîntîlnit acelaşi profil şi acelaşi demers creativ la recenta sa expoziţie (de la Galeriile ploieştene de artă) într-o dezvăluire mai generoasă şi mai amplă, dezvoltată prin cantitatea lucrărilor şi completată de studii simili-topografice (care, sub forma artisticului, sugerau posibile preocupări de « inginer hotarnic » preocupat de monumentalitatea locurilor văzute). Din acest punct de vedere, o serie de alte lucrări, tot peisaje, ne-au apărut de un interes mai scăzut, dar la care am apreciat preocuparea pentru problemele de culoare şi atmosferă, nu necesare demersului principal, dar vădind oricum disponibilităţile şi resursele acestui pictor talentat.

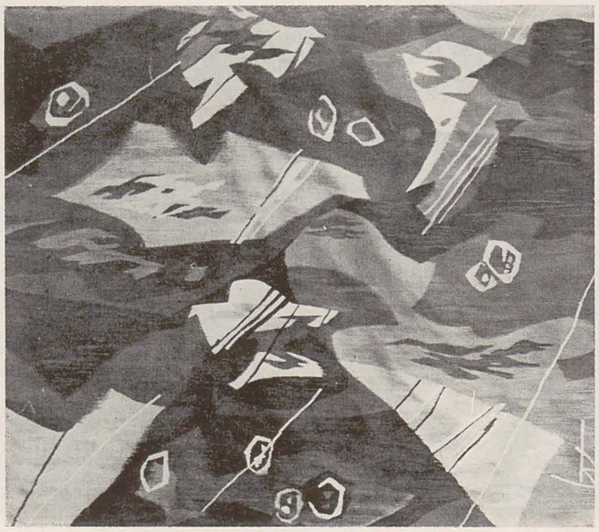
Dinu Rădulescu (Căminul artei)

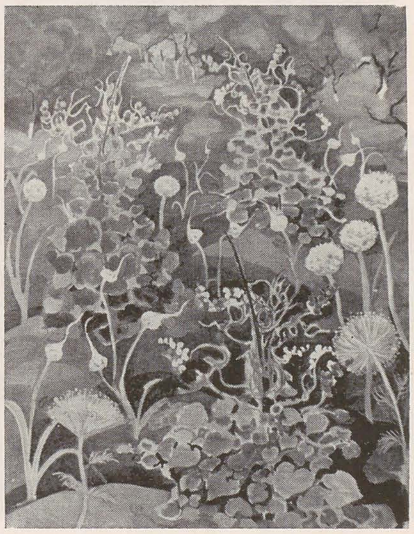
Dinu Rădulescu manifestă (şi are dreptate) un interes special pentru *compunerea* unei expoziţii, spaţiul sălii fiind spaţiul ad hoc pe care are a-l mobila şi care la rîndul său e dat spre a pune în valoare sculpturile într-un asemenea sistem de relaţii încît obiectele să fie părţi ale unui întreg, ansamblul (un *for* în miniatură, am spune, ţinînd seama şi de faptul că piesele sale de mici dimensiuni, fără a fi propriu-zis machete, vizează monumentalul). Observasem lucrul acesta încă la trecuta expoziţie (Atelier 35, 1980), drept care compoziţia recentei personale (Căminul artei, parter) nu a avut a ne surprinde, dar ne-a furnizat satisfacţia aprecierii disciplinei unui program. Pentru o analiză mai detaliată am preferat, tocmai de aceea, o vizită în atelier, înaintea vernisajului, unde am înregistrat două sensuri active în procesul creaţiei (care ne apar separabile doar la analiză), unul pornind de la modelul figurativ (real sau fictiv), celălalt de la logica articulării autonome de suprafeţe şi volume, obiectul constituindu-se în momentul de coincidenţă al celor două sensuri. Rezultă de aici o imagine iconică ale cărei semnificaţii ne apar potenţate de articularea formelor. Nu putem subsuma unei tendinţe expresioniste efectul acestei

https://biblioteca-digitala.ro







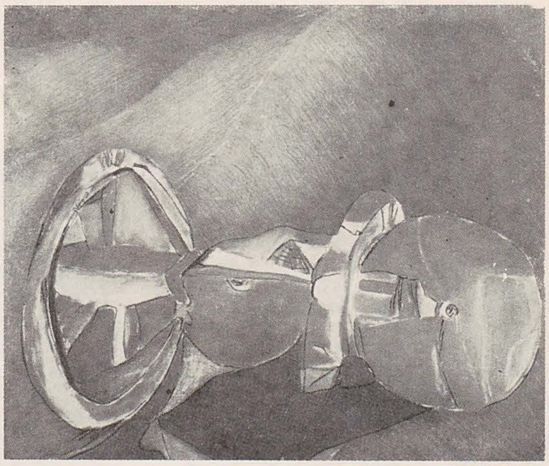


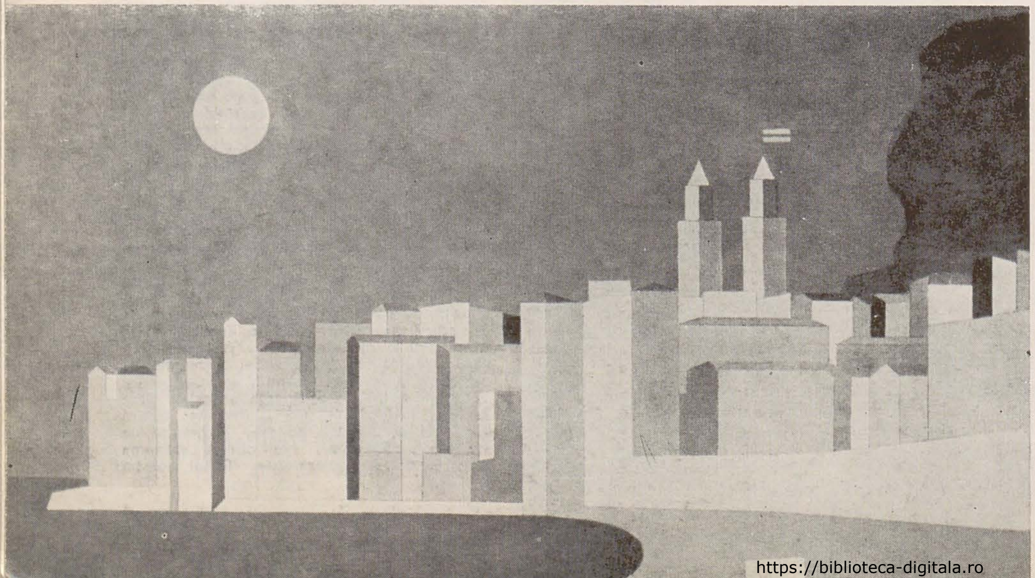
potențări, în orice caz, însă, sculpturile lui Dinu Rădulescu sînt vădit expresive (expresivitatea e întărită și de interpretarea motivelor, alături de predilectele ecvestre ale artistului — « Cavaler I—III » ș.a., vom cita piesele « Cimpoier » și « Violoncelist »), și de sugerarea mișcării în această interpretare, dinamismul vădindu-se, deopotrivă, în marile desene ale sculptorului, mai mult studii autonome decît pregătitoare, dar care întregesc armonios compoziția remarcabilă a expoziției sale.

Viorel Lăzărescu (Eforie)

Sensibil constructor de imagini cu un tonic sentiment al naturii, al atmosferei, al jocului subtil de lumini și umbre colorate, de contururi sau fragmente de contururi în pozitiv ori negativ, accentuate în arhitecturarea motivului peisagistic cu arbori, atenuate și topite în masa de vibrații modulate ale culorilor cînd exprimă reflectarea motivului în oglinda apei sau sugerează îndepărtarea, Viorel Lăzărescu se arată a fi, în primul rînd, un poet al privirii (galeriile Eforie). Între artist și natura care îl inspiră este, însă, prezent un al treilea element determinant al procesului de creație, modelul cultural ca sistem de referință. Expoziția se situează, în ansamblul ei, sub semnul, aici și în această etapă benefic, al raportului maestru/emul. Maestrul ales de Viorel Lăzărescu este pictorul Traian Brădean (care nu i-a fost, de fapt, profesor la institut, dar care l-a captivat în întîlnirile și comunicările ulterioare). Sinceritatea cu care afinitatea este exprimată exclude orice posibilă situare epigonică. Se evită îndeobște cercetarea și aprecierea respectivului tip de raport în viața artistică, deși el există și poate fi fructuos. La o cercetare atentă a expoziției din punctul de vedere al acestui raport, se pot observa succesiv sau concomitent acțiunile și reacțiunile discipolului. Acesta caută pe de o parte să se indentifice cu maestrul, cu soluțiile sale picturale în condiții asemănătoare, pe de altă parte să se detașeze prin devieri și distanțări care nu duc inevitabil la cristalizarea unor soluții opuse celor ale maestrului, dar le contestă valabilitatea. Este în fond o situație dramatică, proprie în general proceselor de creștere și de afirmare a autonomiei personalității. Vom considera expoziția o etapă parcursă în acest proces, așteptînd cu real interes evoluția lui viitoare.

1, 2. *Dinu Rădulescu: Cimpoier; Violoncelist, bronz*
3. *Elena Forțu: Proiect scenografie t.v. pentru Luigi Pirandello*
4. *Viorel Lăzărescu: Coasta Măgurei, ulei*
5. *Ileana Balotă: Ploaie de vară, tapiserie, lînă și mătase, haute-lisse*
6. *Rodica Marinescu: Arabesc vegetal, ulei*
7. *Bogdan Bârleanu: Ritual caloianic, ulei*
8. *Virgil Preda: Oraș însorit, ulei, din ciclul Imagini siciliene*
9. *Gheorghe Minescu: Anotimp II, ulei*





https://biblioteca-digitala.ro

cercetare și implicare: expresia corpului uman

theodor redlow

« Două vocații se înfruntă : vocația inimii și a minții cu vocația pietrei [. . .] . Pietrele lor au crescut parcă aici și sculptorii le educă. Sîntem într-o instituție de înnobilare a naturii, de umanizare a pietrei, de însimțire a pămîntului. Artiștii dau formă informului și suflet omenesc sufletului naturii . . . » (din textul scris de prof. dr. *Gheorghe Ghițescu*, la 29 august 1978, după o zi petrecută la Măgura, cu două zile înaintea morții).

« Tinerii artiști sînt preocupați nu atît de expresivitatea formei cît mai ales de expresivitatea mișcării. Sînt preocupați de capacitatea corpului omenesc de a se transforma în semn, de a sugera o relație fundamentală cu viața [. . .]. Oamenii fiind, nimic nu ne este mai prețios în raporturile noastre cu lumea decît propria noastră lume omenească. Nimic nu poate fi pentru noi mai pur și, deopotrivă — vai ! — mai coruptibil decît corpul omenesc [. . .]. Expoziția de la Sala Kalinderu pune în valoare virtualitățile trupului omenesc, de la starea lui cea mai pură pînă la starea de dramatică încordare în care, în fond, ghicim întregul nostru angajament față de viață, preocuparea în fața spectacolului devenirii. » (*Vasile Drăguț*, din cuvîntul la deschidere a expoziției).

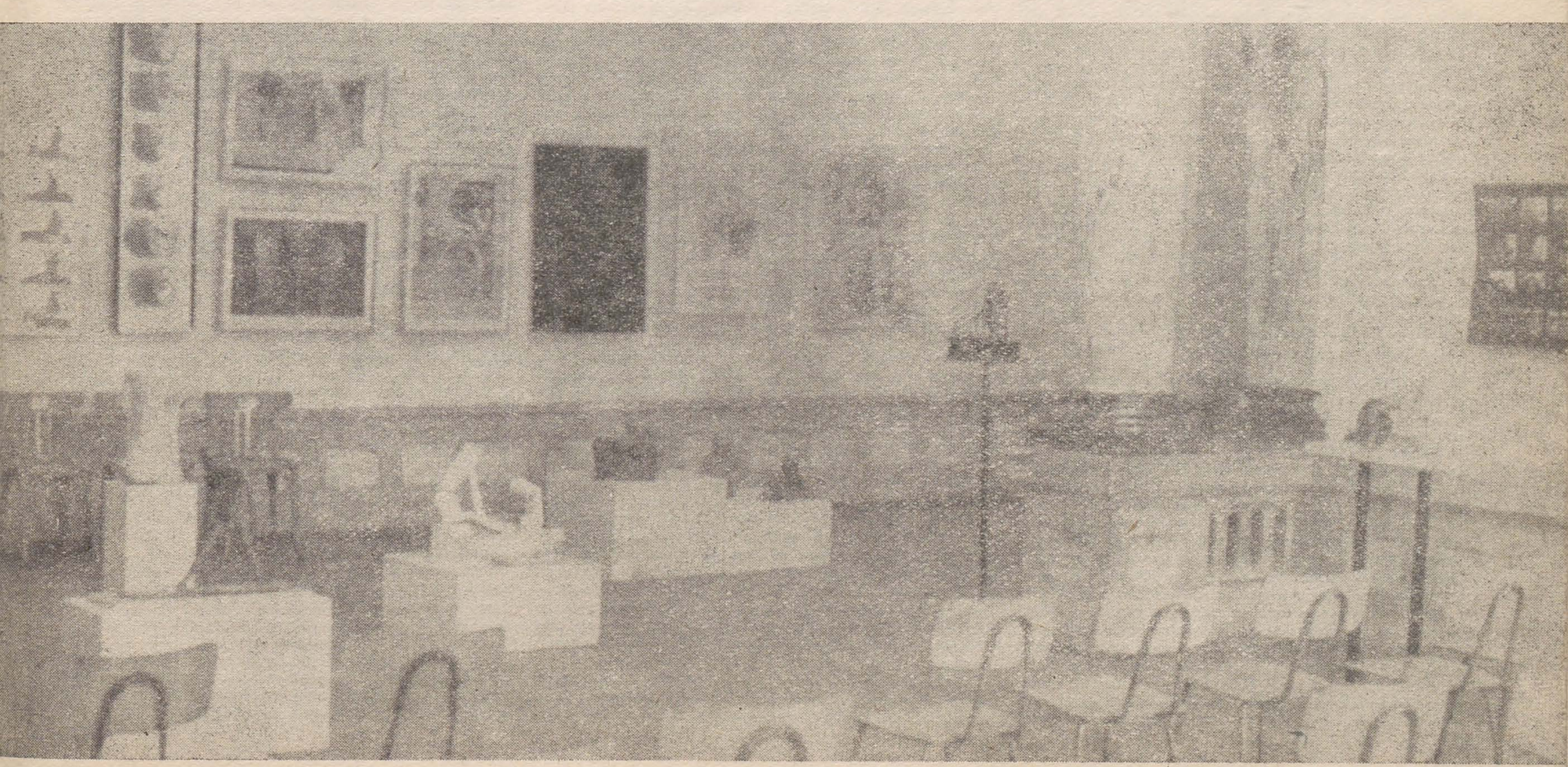
« Expoziția a fost gîndită pe patru mari structuri: corpul uman ca model al spațiului (verticalitate, axare spațială și axare morală), corpul uman ca model al muncii (travaliu, articulații funcționale), corpul uman ca model și suport al istoriei sociale și personale (avem și momente în care ne îndoim, în care luptăm din greu, și efortul acesta se simte în corpul nostru) și corpul uman ca limbaj (antroposemiotică). Importante sînt deschiderea și interferența, dătătoare, ca un brain-storming, de noi idei plastice și culturale [. . .]. » *(Wanda Mihuleac)*

« În arta tinerilor se constată o neaderență la culturalul admis. Lucrurile gata digerate, etichetate și bine conservate nu mai interesează arta tînără. Țelul expoziției este tocmai deschiderea problematică, opusă oricărei încorsetări a gîndirii [. . .]. Anatomia (de la anatomé — tăietură prin) este o metodă de analiză foarte importantă pentru artistul care caută să extindă limitele antropologicului acreditat de o îndelungă tradiție. Aura acestui concept al corpului uman s-ar lărgi dacă ne-am referi la poziția artistului față de natură în general : de la o poziție antropocentrică s-a ajuns la conștiința de a nu mai fi buricul pămîntului. » *(Mihai Drișcu)*

« Propunerile ergonomice ale lui *Dragoș Gheorghiu* sînt tentative de a descoperi raționalitatea alcătuirii umane, o logică formală și funcțională aptă de prelungire în uneltele muncii, cu adecvare la cerințele manipulării de către om și pentru om]. . .]. În torsurile expuse de *Corneliu Tache* se citește atît travaliul sculptării sau al modelării cît și travaliul trupului tinzînd să se elibereze din strînsoarea blocului inițial. Fragmentarea (monumentalizarea prin parte) semnalează admirabilul corpului uman, după modelul antichității clasice, dar frumusețea aparține în primul rînd sculpturii înseși [. . .]. Transfigurînd arhitectural aparența corpului, *Leonard Răchită* îl adună în marea lui tectonică, într-o construcție temeinic instalată pentru a înfrunta timpul și a înfrînge perisabilul. Este un monument închinat acestei uimitoare construcții, anatomia umană generică [. . .]. Dăinuirea și omagierea în registru monumental se potențează, în compoziția lui *Florentin Tănăsescu*, prin tragismul jertfei. Dintr-o construcție bazală se înalță un fel de brațe ca niște îndemnuri pentru viitor. Aceste semne vin să magnifice perisabilul și să confere o înscriere istorică faptei eroice evocate generic, într-un posibil monument al eroului necunoscut [. . .]. Seriile de fotograme din filmul lui *Zoltàn Szilàgy* denotă o remarcabilă acuitate în studiul expresiei fizionomice vii, analizînd succesiunea, în mod curent insesizabilă, a mișcărilor semnificante. Este un intens travaliu mental, relevant pentru expresia în timp a corpului uman [. . .]. *Ion Isăilă* secționează fabulos encefalul, întrețesînd textele unor posibile legături între neuroni. Vivisecția este străpungerea straturilor de la superficie către miez și, totodată, pătrundere din imediat către un timp mai îndepărtat sau mai vechi. Poate că aceste palimpseste grafico-picturale sînt o cercetare a mecanismelor cunoașterii, trădînd neliniștita uimire față de evenimentele dinăuntrul cutiei craniene [. . .]. În montajul său de fotografii, *Dan Mihălțianu* analizează mișcarea spectaculară a « eutropismelor » *Ralucăi Ianegic*, geometria secretă a trupului în momente de echilibru și în deplasare. Cadrajele și fragmentările transformă gesturile în semne. . . » *(Theodor Redlow* și *Radu Procopovici)*

« Situația Oedip poate fi propusă ca scenariu exemplar cu trei secvențe : nevăzător — văzător — privitor al nevăzutului [...]. Lipsită de autonomie, mișcarea se verifică în spațiul interior corpului, ca situație oscilantă a centrului de greutate în raport de indefinirea spațială și de obstacolele întîmplătoare [. . .]. Tema exercițiului este descoperirea de « obiecte » invizibile, ca sinteză a gesturilor centripete și radiare față de centru/corp, cu traseele virtual infinite ale mișcării în spațiu — centrarea spațiului [. . .]. » *(Radu Procopovici*, din textul explicativ la tripticul de fotografii prelucrate, realizat împreună cu *Marilena Preda)*

Textul menționat mai sus a fost de două ori citat în deridere, ca un comentariu « sofisticat » la niște fotografii « cețoase » pe care vizitatorii le-ar putea înțelege « numai legați la ochi » și ca mostră a unei așa-zise atitudini destructive a artiștilor care, chipurile, însuflețiți de « combustii secrete ale neputinței », se dedau tentației « fărîmițării, ce se săvîrșește rapid, comod, cu voluptate parcă, în dauna construcției înălțate cu efort, concentrare, cu o mare și scumpă investiție de timp ». Bănuiesc că autorii articolelor din care am spicuit nu au prea zăbovit în expoziția de la Sala Kalinderu, organizată de Cenaclul Tineretului al U.A.P. și de Institutul de Arte Plastice « Nicolae Grigorescu » și angrenată într-o succesiune de evenimente culturale, cum au fost apariția volumului al doilea din « Antropologia artistică » de prof. dr. Gheorghe Ghițescu (expresia corpului uman, spunea Vasile Drăguț, este o poartă deschisă către interpretarea lumii în care trăim) și retrospectiva Camil Ressu (lecție de riguroasă studiere a formelor anatomice, în care raționalitatea construcției articulează întotdeauna valorile eticului și ale spiritualului). La un examen atent și fără blocaj de preconcepții, expoziția se dovedește a fi mai mult o punere a problemei decît o formulare de soluții. Etalarea unor pretinse certitudini a făcut loc dezbaterii pluridisciplinare la care au participat artiști și critici, literați și sociologi, antropologi și medici, coregrafi și muzicieni, cu toții ispitiți de iscodirea nebănuitelor energii vitale și spirituale pe care le conține trupul omului, fie el și situat « între sacral și nedemnitate » (cum s-a intitulat prelegerea lui Adrian-Silvan Ionescu). A fost o expoziție-studiu, cu caracter anticipativ și prospectiv, așa cum trebuie să fie învățarea fără limite a omului de mîine — o secțiune prin diversitatea preocupărilor de atelier, căutînd să arate, în deplină franchețe, cum se întreabă artistul tînăr despre ceea ce știm mai puțin în legătură cu noi înșine. Mai important decît natura căutărilor, de felul în care se experimentează, este țelul tuturor acestor demersuri. În loc să accepte complezența de « a face frumos », artistul tînăr își pune probleme și își ascute inteligența, își adîncește receptivitatea, într-un notabil efort al descoperirii. Desigur, detașarea contemplativă e mai comodă ; condiția umană însă este și grandoare și grație și luptă și jertfă.



https://biblioteca-digitala.ro

Sărbătoarea ca spectacol

carnet de critic (IV)

mihai drişcu

După aproximativ trei ani (cf. Arta nr. 5–6/1970 pp. 73–76) reiau, în aceeaşi tehnică a montajului, o serie de conspecte ce ar putea interesa pe scenografi şi, presupun, nu numai pe ei.

Teatrul este, se ştie, o artă înrădăcinată în trama vie a experienţei colective, este o manifestare socială. Jean Auger Duvignaud — la ale cărui opinii din *Sociologie des ombres collectives, Essai sur la pratique sociale du théâtre* P.U.F., 1965, mă voi referi — scrie chiar « cea mai angajantă dintre toate artele ». Dar în cele ce urmează avem în vedere acele forme de *teatralizare spontană* sau *ceremonială*, care, de-a lungul timpurilor şi ariilor geografice, diferă de formele « statutate » de teatru. Intră aici o enormă cantitate de « segmente de experienţă reală » de la cele prin care indienii zuñis « puneau în scenă » crearea lumii şi a societăţii pueblo la încoronările sau intrările regale, de la ceremoniile voudou din America centrală la execuţiile capitale şi înmormîntările solemne, de la dansurile şamanice din Siberia la sărbătorile familiale, de la luptele de gladiatori la inaugurarea unui monument, de la jocurile olimpice la mitinguri, de la dansurile competitive arhaice la campionatul mondial de fotbal, de la marile carnavaluri la şedinţele de tribunal etc., etc., etc.

Loc comun : în teatru, organizarea elementelor teatrale comandă toate celelalte elemente. Ceremonia teatrală, să nu uitam, este fără eficienţă *reală;* semnificantul este tăiat de semnificat şi astfel admitem că Hamlet moare fără să moară, apreciem o moarte măiestrit interpretată.

Dar — observaţia lui A. J. Duvignaud — neputinţa socială a ceremoniei teatrale îmbogăţeşte puterea ei de simbolizare ; ceremonia teatrală poate aştepta acolo unde viaţa nu aşteaptă. Frontierele între teatru şi viaţa reală trec prin această sublimare a conflictelor reale : ceremonia dramatică este prin definiţie o ceremonie socială *diferită, suspendată, reţinută*. Arta dramatică ştie că este în marginea realităţii concrete. Invers, teatralizările cele mai angajate în viaţa colectivă — de felul exemplelor de mai sus — corespund dramelor reale, actelor de invenţie reale şi totuşi nu aparţin teatrului, fiindcă se termină printr-o realizare concretă.

Ceremonia — ca dezvoltare limitată şi definită în timp şi spaţiu, ca segment special semnificativ al experienţei comune — reprezintă un act şi pregăteşte sau anticipează un act ce angajează un grup sau o societate. Prin prezentarea personajelor simbolice sau alegorice se urmăreşte în principal coerenţa grupului, exaltarea unanimităţii, acel « mediu efervescent » de care vorbeşte E. Durkheim. *Intervenţia* societăţii sau a grupului în viaţa socială este termenul necesar al ceremoniei sociale. (În ceremonia dramatică, această intervenţie, fără încetare reţinută, fără încetare « diferită » se exprimă în simboluri şi în imagini.) O altă diferenţă teatru-viaţa socială ţine de delimitarea *întinderii* în care se derulează ceremonia imaginară şi ceremonia reală. Nu există acte colective care să nu implice repartiţia morfologică a unui spaţiu — *spaţiu de proiecţie şi de participare*. « Imensul conclav », reuniune, adunare ce ia o formă, conclavul magic — despre care scria Marcel Mauss — ce înconjura vrăjitorul conferea acestuia o eficacitate pe care nu o deţinea de unul singur. S-a observat o reciprocitate a schimburilor între cei doi poli — oficiant şi grup ; în acest mecanism colectiv, credibilitatea, veracitatea trece de la « popor » la oficiant. În teatru se delimitează locul scenic — « construcţie » circulară, semicirculară, laterală, rectangulară — şi se menţine, pe această cale, diviziunea actor (actant) şi spectator, care « aşteaptă ». Conclavul magic se reconstituia mai mult psihologic, în sensul în care Antonin Artaud spunea că publicul de teatru ar re-crea « tribul arhaic ». S-a observat în estetica teatrală că participarea presupune polarizarea a două « spaţii », unul construieşte şi animă prin jocul dramatic, celălalt, « profan », prelungeşte sugestia, o proiectează spre primul, acordîndu-i o credibilitate globală, *socializîndu-l*.

În *Encyclopaedia universalis* (vol. 6 din 1968) textul despre sărbătoare redactat de F.A. Isambert, aminteşte printre cei care au adus contribuţii importante în definirea acestui termen atît de bogat în sensuri, pe G. van der Leeuw, G. Dumézil., M. Eliade, R. Caillois.

Durkheim scrie în 1912 despre adunarea masivă, generatoare de exaltare ca trăsătură caracteristică a sărbătorii ; Freud subliniază, în 1913, funcţia *recreativă* şi *liberatoare* a sărbătorii şi dă formularea reluată de Caillois : « o sărbătoare este un exces permis, chiar ordonat, o violare solemnă a unei prohibiţii ». Normele vieţii curente sînt *transgresate* prin violarea lor rituală, prin dezordine, răsturnarea interdicţiilor şi barierelor sociale. Sărbătoarea presupune o *fuziune*, o *fraternitate*, în opoziţie cu « norma » vieţii comune, ce clasează şi separă.

Articularea cu *mitul* şi *ritul* ar fi altă componentă a sărbătorii ; H. Hubert şi M. Mauss subliniează existenţa unui timp mitic « încarnat » în sărbătoare, un timp oarecum extratemporal, ce este confirmat de chiar periodicitatea sărbătorilor (sărbătoarea, repetîndu-se, simulează eternitatea). Sărbătoarea ideală a timpurilor primitive joacă (a jucat, mai exact) în imaginaţie rolul unui mit a originii sărbătorilor. Un *timp mitic unic*, fundamental (desemnat prin termenul oarecum intraductibil Urzeit) este « retrăit » : haosul sărbătorilor ar avea deci o corespondenţă în haosul originilor.

Sărbătoarea nu este numai recreativă, ea are şi un puternic caracter *regenerator*. În această viziune, ce rămîne eminamente poetică, sărbătoarea pare completă atunci cînd este vorba despre o adunare tumultuoasă, ce face, într-un fel sau altul, aluzie la timpul mitic şi tentează recrearea, reviviscenţea haosul originar.

Anul nou babilonian a fost considerat exemplul cel mai perfect de sărbătoare completă. Nu este, de fapt, singurul : observaţia că experienţa sărbătorii (ital. *festa* din lat. festa dies ; fr : *fête;* sp : *fiesta*, germ. *Freitag;* engl : *holiday)* este, în ea însăşi, destul de puternică, iar fuziunea colectivă destul de pronunţată pentru a constitui *un scop în sine*, se verifică în, de exemplu, actualele şi numeroasele adunări de tineri în jurul idolilor lor.

Aici, îndepărtarea maximă de modelul ideal ce recurge la « Marele timp al mitului » este foarte clară ; ca şi teatrul, viaţa socială procedează, şi în acest caz, la o *selecţie dramatică* ce tinde să izoleze de masa comună un individ *recunoscut*, privilegiat, proiectat pe scena socială. (Teatrul, s-a spus, începe cu spectacolul unui individ ce a transgrasat regulile comune ; în tragedia greacă, corul interoghează, aprobă, plînge, el este privirea societăţii ce caută să înţeleagă cauza nefericirii, el este normalul judecînd anormalul, anonimul judecînd eroul, scrie Duvignaud).

Sărbătorile colectivităţilor locale, sărbătorile patronale, sărbătorile intime, sărbătorile triste etc. se sustrag « prototipului ideal » amintit, faţă de care apar ca imperfecte, dar nu mai puţin sărbători.

Şi la Roma, ziua de sărbătoare *(dies festus)* era o zi în care, cu excepţia Saturnaliei, interdicţiile erau întărite şi activitatea limitată (interdicţie a muncii, a căsătoriei etc).

Sărbătorile evocate oscilează între *ceremonie* şi *festivitate*, pe unele amploarea ritualului le distinge de riturile cotidiene, pentru altele desitatea festivităţii depăşeşte banalul divertisment. În general, pentru ceremonie divertismentul nu este esenţial ; la fel, invers.

Sărbătorile, ce se situează între ceremonie pură şi simplul divertisment par să aparţină unui gen mixt, ce include aspectul *recreativ* şi *spectacular*, cele două elemente nefiind fără afinitate. Divertisment este tot ceea ce deturnează de la obiectul principal al sărbătorii, dar este un ingredient esenţial al sărbătorii (Divertismentul ia destul de uşor forme rituale, de exemplu, a bea în sănătatea cuiva — « santé » — cu ocazie sau pretext « ceva de celebrat »). Un exemplu : La Florenţa, în timpul familiei Medici, artiştii întemeiază « companii vesele » numite « a ceaunului », « a tigăii », întrunindu-se lîngă Santa Maria Novella ; ucenici în arte frumoase, pictorii petrec şi se întrec în ingeniozităţi ; în sunetele muzicii, pe mese apar arhitecturi culinare, temple cu coloane alcătuite din maţe, cu temelia din parmezan şi capitelurile din claponi fripţi ; sala de intrare înfăţişează gura unui şarpe, infernul cu bolgiile sale, îi urmează, unele după altele, feluri cu aspecte înspăimîntătoare ce maschează mîncăruri fine, şi totul se termină cu o comedie ; Dante furnizează de obicei subiectele. Aceste mese au în comun cu banchetele libertului sirian Trimalchio, descris de Petroniu, o trăsătură semnificativă, dorinţa de *a transforma totul în spectacol*, de a reglementa masa ca o pantomină care, de pildă, înfăţişează un mistreţ adus de ospătari deghizaţi în vînători. Tot la Florenţa erau vreo 14 « academii », reuniuni de flecăreală, « cicalete », scrie J. Lucas-Dubreton, ca academia « umezilor » înfiinţată în 1540 (unde fiecare membru îşi lua numele unei fiinţe sau obiect umed, broască, hazna) « a sitei », altele numite « strivitul », « zdrobitul. » Siena are 23 de asemenea academii, dintre care cea mai celebră este cea a « zăpăciţilor ».

Reţinînd ideea caracterului mixt al sărbătorii, amestec de ceremonie şi divertisment, se impune o nuanţare : sensul sărbătorilor intime sau triste nu se asociază cu divertismentele masive, zgomotoase, dezordonate.

Ar fi poate necesară o subliniere în legătură cu sărbătorile carnavaleşti care celebrau « eliberarea temporară a omului de sub puterea adevărului dominant, suspendarea tuturor relaţiilor, privilegiilor, normelor şi interdicţiilor ierarhice. Carnavalul era adevărata sărbătoare a timpului, sărbătoarea devenirii, a schimbărilor şi înnoirilor, ostilă eternizării împliniri şi sfîrşitului. Ea privea către un viitor mereu *deschis* ».

S-a semnalat *ambivalenţa* rîsului carnavalesc, ce simultan neagă şi afirmă, îngroapă şi regenerează ; în limbajul carnavalesc, « oficialitatea » — sfinţenia şi puterea, biserica şi monarhia — era parodiată prin « logica inversului », a valorilor răsturnate (în ziua de Sfîntul Nicolae erau aleşi *episcopus puerorum, abé des fols, abbas iuvenum), lord of misrule, rex stultorum, faceriarum princeps, roi pour rire)*.

Orice sărbătoare are nevoie de comportamente *profane* (opuse adică sacrului, deşi se poate referi la un obiect sacru sau sacralizat), ea debordează în timpul cotidian. Orice sărbătoare trăieşte într-un mod extra-cotidian, dar necesită selecţionarea elementelor caracteristice vieţii cotidiene, nevoi stilizate (prînz, relaţii sexuale) pentru a marca prezenţa carnală a grupului. « Nu există sărbătoare, scrie Caillois, chiar tristă prin definiţie, care să nu comporte un început de exces sau de ospăţ ; nu trebuie să cităm decît praznicile de înmormîntare de la ţară. Odinioară ca şi astăzi, sărbătoarea se defineşte totdeauna prin dans, cîntec, ingestia hranei, băutură. Trebuie să mănînci pe săturate, pînă oboseşti, pînă te simţi bolnav. Aceasta e legea sărbătorii ». Spectaculoase divertismente alimentare : Macrobiu a păstrat lista unui festin oficial oferit unor preoţi în timpul lui Cezar ; lista cuprindea scoici de mare, stridii, midii, sturzi pe sparanghel, o găină fiartă, şi un sos de midii şi stridii ; acestea erau consumate ca aperitive împreună cu un vin dulce. Urma primul serviciu cu alte feluri de scoici, peşte de mare, potîrnichi, muşchi de mistreţ, pateu de pasăre şi de vînat. Principalul serviciu includea ugere de scroafă, un cap de porc, tocană de peşte, de raţă, de iepure, păsări fripte. Nu se cunoaşte desertul. Apoi convivii începeau să bea, sub conducerea unui « rege al festinului », ales de comeseni, care fixa cantitatea de cupe şi tăria vinului (acesta servindu-se îndoit cu apă).

« Banchete şi chiolhanuri » se intitulează un capitol din cartea lui Paul Zumthor *Viaţa de toate zilele în Olanda din vremea lui Rembrandt:* oamenii dau banchete cu cele mai diverse ocazii, ca să sărbătorească naşterea unui copil, însănătoşirea lehuzei, botezul, înţărcarea, aniversarea membrilor familiei, de lăsata secului, la plecarea într-o călătorie, la întoarcerea acasă, pentru numirea într-un post sau pentru intrarea în breslă, la logodnă, la nuntă, la înmormîntare. Primarul oferea banchete municipalităţii oraşului, rectorul universităţii corpului profesoral. Masa festivă oferită de Nicolas Tulp cu ocazia jubileului său a ţinut zece ore fără întrerupere, « Societăţile de într-ajutorare între vecini » invitau la agape capii familiilor din cartier, cu soţiile, festine ce durau în general trei zile. Deşi beau mult, pe străini îi uimea caracterul organizat, civilizat al beţiei burgheze : « toţi domnii aştia din Ţările de jos, scria Théophile de Viau, se îmbată după atîtea reguli şi cu atît ceremonial, încît disciplina lor mă dezgustă la fel de mult ca şi excesul ».

Pe la 1640 se introduce în Olanda ceaiul ca plantă medicinală iar pe la 1700 un băutor antrenat putea să ajungă pînă la 50 de ceşcuţe de ceai într-o seară. Cafeaua a intrat în uz după 1665, iar la sfîrşitul secolului au luat fiinţă în unele oraşe « societăţi ale băutorilor de ceai şi de cafea ».

O observaţie de psihologie socială : *spontaneitatea* individuală sau colectivă, fără de care nu există sărbătoare, se bazează pe obiceiuri mai mult sau mai puţin instituţionalizate. Huizinga subliniază excesul instituţionalizării prin idealismul complet sistematizat practicat în evul mediu, cînd nici cel mai mărunt şi mai banal lucru nu poate fi privit altfel decît într-o corelaţie universală. (Se cunosc ordonanţe din 1269, 1347, 1397 prin care se interzic înjurăturile, ultima stablileşte şi pedeapsa — crăparea buzelor şi tăierea limbii). « Realismul (de fapt *hiper-idealismul), simbolismul* şi *personificarea* caracterizează spiritul medieval.

O poezie de Oliver de la Marche compară garderoba feminină cu virtuţile şi calităţile : ghetele devin grijă şi sîrguinţă, ciorapii — stăruinţă, jartiera — hotărîre, cămaşa — respectabilitate, corsetul — castitate ; iar casele, clopotniţele şi tunurile purtau şi ele nume.

Eticheta are o importanţă extraordinară, pînă la sfidarea logicii celei mai elementare : un poliţai din Paris nu-şi făcea, la 1418, rondul, decît cu trei sau patru muzicanţi în exerciţiul funcţiunii! « Estetica formelor de viaţă se manifestă în înfăţişarea de toate zilele a oraşului şi satului, scrie Huizinge : ierarhia strictă a stofelor, culorilor şi blănurilor conferea « stărilor » un cadru exterior, care înălţa simţămîntul de demnitate şi-l păstra. Estetica stărilor sufleteşti nu se mărginea la plăcerea şi durerile solemne, legate de naştere, căsătorie şi moarte, unde parada era dictată de ceremoniile obligatorii. Orice fenomen etic era văzut cu plăcere într-o formă frumos prelucrată... Orice relaţie de viaţă este îmbrăcată într-o formă stilizată ; în locul tendinţei moderne de a ascunde şi a masca relaţiile intime şi simţămintele puternice, se constată strădania de a face din ele o formă şi un spectacol şi pentru alţii... În viaţa de toate zilele, deosebirile dintre blănuri şi culori, dintre glugi şi bonete înfăţişau rînduiala strictă a stărilor, demnităţile bătătoare la ochi, sentimentul de voioşie sau de durere, relaţiile duioase dintre prieteni şi îndrăgostiţi ».

« Curtea dragostei » înfiinţată la 14 februarie 1401 la hotel d'Artois la Paris este un salon literat (apărut ca derivativ în timpul unei epidemii de ciumă), întemeiată pe virtuţile modestei şi fidelităţii ce avea *mari conservatori* (Filip cel Îndrăzneţ, Carol al VI-lea, Ludovic de Bourbon), *conservatori* (Ioan fără Frică) un *prinţ al dragostei, miniştri, judecători, cavaleri de onoare, consilieri, mari maeştri ai vînătorilor, scutieri ai dragostei, consilieri de casaţie, secretari*. « Curtea dragostei » imita deci întregul aparat al curţii şi al domniei, ceremonialul era reglementat

https://biblioteca-digitala.ro

în amănunțime, aici aveau loc dezbateri « în chip de proces de dragoste, pentru a susține felurite păreri », ceea ce nu-i împiedica pe unii membri să răpească femei.
Petrecerile de curte includ totdeauna elementul pastoral ; mascaradele ce ilustrau ospețele ca « entremets » erau alegorii politice ; suveranul reprezentat ca cioban, iar poporul ca turma lui (părinții bisericii arătaseră că originea statului fusese ciobănia).

În general o sărbătoare reușită este o *instituție generatoare de spontaneitate*, dar am văzut că există momente cînd instituția tolerează o slabă spontaneitate, ca de exemplu o defilare militară, sau ca hotărîrea ducelui Florenței, în prima jumătate a secolului XVI, de a interzice curtezanelor portul veșmintelor de postav sau de mătase și de a le impune să se acopere cu un văl galben care să le deosebească de celelalte femei. Articolul de enciclopedie amintit indică faptul că în zilele noastre tinerii par a prefera sărbătorile spontane (de tipul « sorties », « surprise-parties »). Definiția sărbătorii presupune precizarea cadrului social și temporal (orice sărbătoare este un act colectiv, deci presupune *participarea* (tocmai în aceasta constă diferența față de spectacolul pur, de aceea unele festivaluri nu pot fi considerate sărbători) și un timp consacrat. La limită, în timpul sărbătorii, totul este sărbătoare, ceea ce face din aceasta un *fapt social total* (M. Mauss). Sărbătoarea e caracterizată de o multiplicitate de activități de natură diversă (activități religioase, economice, artistice, ludice), ceea ce o distinge de o simplă ceremonie. *Sărbătoarea* — scrie F-A. Isambert — *poate fi definită ca o celebrare simbolică a unui obiect (eveniment, om sau zeu, fenomen cosmic etc.) într-un timp consacrat unei multiplicități de activități colective cu funcție expresivă.*

În principal, sărbătoarea are drept funcție esențială reafirmarea legăturilor ce unesc grupul ; există *celebrări* (« obiectul » celebrat e o prezență reală, ca în cazul triumfurilor) și *comemorări*, aniversări ale evenimentelor sau persoanelor ce nu mai sînt. Mărimea grupurilor celebrante poate varia de la cupluri (aniversarea căsătoriei) la grupuri la scară mondială (anul nou, se știe, sărbătorit la date diferite). Cîteva scheme de clasificare, indicate în *La grande encyclopédie* (vol. XV) : sărbători periodice și accidentale, fixe și mobile, publice și private, sărbători de mulțumire, sărbători expiatoare (în Egipt, pentru morți existeau 27 sărbători pe an), sărbători naționale sau locale, profesionale, sărbători calendaristice, ale unor roluri familiale (ziua mamelor) etc. Iată un exemplu despre spiritul precis și formalist al romanilor în clasificarea sărbătorilor ; există zile de sărbătoare *(festi)* și pentru muncă *(profesti)*; există sărbători fixe *(feriae stativae)* și mobile *(undictivae)* dintre care unele obișnuite, prevăzute în fiecare an *(conceptivae)*, și altele, extraordinare *(imperativae)*; există sărbători publice *(feriae publice)*, sărbători private ale claselor *(feriae gentium)*, ale familiilor *(familiarum)*, ale indivizilor *(feriae singularum)*.
La moartea lui Cezar erau 65 de zile de sărbătoare — calendarul roman le-a plasat în zilele impare, de preferință în a doua jumătate a lunii — rezervate jocurilor, în secolul IV e.n. ajunseseră la 175). Existau sărbători domestice *(Kalende, None, Ide)*, ceremonii expiatorii — o familie se purifică după un deces *(feriae devicales)*, altele decît zilele morților, pentru toate familiile *(Dies parentales)* — de la 3 la 21 februarie, încheiate prin sărbătoarea Morților *(Feralia)*, alte sărbători : *Matronalia* (1 martie) ; *Saturnalia* (17 decembrie, a zeului taților și mamelor familiei) ; sărbători populare agricole *(feriae sementinae) Paganalia, Cerealia, Vinalia, Floralia;* degustarea vinului nou făcea obiectul sărbătorii *Meditrinalia;* la începutul iernii se sărbătoreau zeii fecundității *Faunalia, Consualia, Saturnalia;* în februarie se sărbătorea zeul Terme, garant al proprietății (Terminalia). Ultima ceremonie a anului, *Regifugium*, era o dramă simbolică în care șeful statutului, asistat de salieni, se însărcina cu păcatele întregii comunități și fugea pentru a reveni apoi purificat. Existau și sărbători corporative ca *Portunalia* pentru oamenii din port, *ludi piscatorii* pentru pescari, *Neptunalia* pentru marinari, *Quinquatrus* pentru medici și profesori.
Un alt exemplu de elan formalist în instituționalizare, de data aceasta în timpul Revoluției franceze : la 26 iunie 1793 Lakanal prezintă un « plan de educație națională », articolele 53—70 sînt consacrate stabilirii sărbătorilor naționale în cantoane, districte, departamente și în întreaga republică. Ele sînt de trei feluri, în raport cu epocile naturii, cu societatea umană, cu revoluția franceză. Le transcriem : pentru cantoane, ca *sărbători naturale*, deschiderea muncilor cîmpului, închiderea muncilor cîmpului ; ca *sărbători sociale*, sărbătoarea tinereții, a căsătoriei, a maternității, a bătrînilor ; ca *sărbători civice*, sărbătoarea drepturilor omului, sărbătoarea unirii politice, sărbătoarea specială a cantonului ; pentru districte, sărbători naturale, sărbătoarea reînvierii verdeții, sărbătoarea reîntoarcerii fructelor, a secerișului, a culesului viilor ; ca sărbători sociale, a egalității, a libertății, a justiției, a binefacerii ; ca sărbătoare civică, sărbătoarea specială a districtului ; în departamente, ca sărbători naturale echinoxurile de primăvară și toamnă, și solstițiile de vară și de iarnă ; ca sărbători sociale, sărbătoarea poeziei, literelor, științelor, iar ca sărbători civice, sărbătoarea distribuirii ordinelor sau a unității, sărbătoarea abolirii privilegiilor și sărbătoarea specială a departamentului ; pentru întreaga republică se propuneau ca sărbători civice sărbătorirea fraternității genului uman (1 ianuarie) revoluția franceză, abolirea regalității și stabilirea republicii și sărbătoarea poporului francez în ziua proclamării constituției. Se prevedeau spectacole de muzică, recitări, discursuri publice, dansuri, evoluții militare și gimnastice, cu premii decernate solemn după un program publicat cu un an înainte. Planul Lakanal (veritabilul autor fiind de fapt Sieyès) a fost criticat ca prea complicat. Contraproiectul lui Lequinio (2 iulie) prevedea în loc de 30 sărbători doar 7 ; a căsătoriei la echinoxul de primăvară ; a drepturilor omului și a fraternității genului uman — 1 mai ; a Revoluției — 14 iulie ; a libertății — 10 august ; a egalității — 2 iunie ; a emulației — prin concursuri pentru școlari și institutori, cu premii în cărți — 15 septembrie a bătrînilor — 1 noiembrie. A mai existat și propunerea unei singure sărbători — 10 august. La 10 noiembrie 1793, Hébert și aderenții lui la Comună și Convenție au organizat la Notre Dame des menționata « Sărbătoare a rațiunii » : la orele 10 participanții — membrii Convenției au întîrziat — vin fără armată ; tot ce amintește religia a fost îndepărtat ; în mijloc a fost ridicat un fel de munte de la care pornesc draperii legate de stîlpi ca să camufleze corul și tot spatele catedralei. Ușile sînt deschise și spațiul e bine luminat, cum apare în jurnalul lui Prudhone. În vîrful jmuntelui este amplasat un templu de stil grec cu inscripția « A la philosophie » ; de fiecare parte a ușii sînt busturile a patru filosofi, iar la jumătatea muntelui se plasează altarul cu torța adevărului. Două rînduri de tinere fete îmbrăcate în alb cu centuri tricolore se încrucișează și se înclină în fața « altarului rațiunii » apoi se reunesc pe vîrful muntelui. Din templu iese, în rochie albă, mantie albastră și bonetă roșie, ținînd o suliță, o femeie ce personifică libertatea (probabil domnișoara Aubry, de la operă, dar și alte nume au fost pomenite). Zeița, pe un scaun de verdeață, primește omagiile republicanilor ce intonează imnul lui M. J. Chénier (arie de Gossec) « Cobori, o, Libertate, fiică a Naturii ». Libertatea intră în templu după ce, din prag, aruncă încă o privire de binecuvîntare asupra entuziaștilor ce cîntă de bucurie și fac jurăminte de eternă fidelitate.
Robsspierre decretează (în 7 mai 1794 — nu mai dublez datele cu calendarul revoluționar) sărbători *decadare* consacrate : ființei supreme și naturii, genului uman, poporului francez, binefăcătorilor umanității, martirilor libertății, libertății și egalității, republicii, libertății lumii, dragostei de patrie, urii față de tirani și trădători, adevărului, justiției, pudorii, gloriei și nemuririi, prieteniei, frugalității, curajului, bunei credințe, eroismului, dezinteresului, stoicismului, dragostei, dragostei conjugale, dragostei paterne, tandreței materne, pietății filiale, copilăriei, tinereții, vîrstei virile, bătrîneții, nefericiților, agriculturii, industriei, strămoșilor, posterității, fericirii. Pedantul simbolism moral este evident ; la 22 decembrie 1794 Marie Joseph Chénier încearcă să înlocuiască sărbătorile decadare cu jurăminte civice, lecturi de decrete, cîntece și dansuri la mesele duminicale. La 21 februarie 1795 se separă biserica de stat și se proclamă libertatea cultelor ; în 7 aprilie 1796 din rațiuni de economie se recomandă ca sărbătoarea soților să fie o ceremonie foarte simplă : soții ce merită să servească drept exemplu — întreținînd orfani — primesc din mîna bătrînului cu cea mai mare familie, *coroane civice;* tinerii recent căsătoriți fac parte din cortegiu, femeile în alb, împodobite cu flori și cocarde tricolore.
O paranteză, fiindcă a venit vorba, despre coroane și căsătorii. Disciplina, respectul, fidelitatea *(virtus, pietas, fides* sînt «idei romane »). Prilej de sărbătoare sînt și recompensele onorifice. În afară de brățări, coliere, lanțuri, medalioane, se acordau coroanele : cea *triumfală* pentru un general în triumf, *obsidională*, făcută din iarbă, pentru eliberarea unui oraș asediat, coroana *civică*, pentru cel ce salvează în luptă viața unui cetățean roman, făcută din frunze de stejar, coroana *murală*, pentru cine trece primul zidul unui oraș inamic, coroana *valoră* pentru cine trece primul meterezul unei tabere întărite.
Pentru căsătorie se luau auspicii. Unirea mîinilor *(dextrarum junctio)* era făcută de o femeie căsătorită o singură dată — lucru important, fiindcă la Roma, exagera fără îndoială Seneca, o femeie nu numără anii după numărul consulilor, ci după numărul soților. După ospăț cortegiul se îndrepta spre casa soțului, logodnica se prefăcea că se refugia în brațele mamei, era smulsă cu forța. Cortegiul prevestea viitorul după lumina torțielor. Flacăra vie anunța un soț îndrăgostit ; cu cavaleri de onoare și muzicanți ce cîntau, în argou, cîntece grosolane pentru asigurarea fecundității tînărului cuplu, ajungeau, iar tînăra soție împodobea pragul cu flori și bentițe de lînă.

Revenim la perioada Revoluției franceze : în decizia din 12 unie 1796 asupra *sărbătorii agriculturii* președintele Carnot scrie : « Dacă agricultura este prima dintre arte, mai ales într-o republică situată pe un vast teritoriu, numai ea poate asigura libertatea unui popor și să-l sustragă dependenței de popoare vecine. Ea este izvorul prim și inepuizabil al prosperității publice și a bogăției naționale, înlocuind cu bucuriile adevărate ale naturii nevoile factice ale luxului și trîndăviei, ea menține simplitatea și puritatea ; în sfîrșit, uitarea onorurilor publice pe care le merită agricultura este marca sigură a sclavagiei și corupției unui popor ».
Să amintim, la romani (Cf. Pierre Grimal), istoria cuvîntului *luxus*, care are o origine țărănească și înseamnă « vegetație spontanee și nedorită care prin indisciplină compromite recolta », luxus-luxuries este vița de vie prea plină de frunze, dar și tot ce rupe măsura, este excesul, supraabundența, în veșminte, în felul de viață.
Indicațiile mai precizează că, în fiecare canton, la sărbătoarea agriculturii, un cortegiu se îndrepta spre « altarul patriei » — dominat, unde este posibil, de o statuie a libertății — cu un plug tras de boi sau de cai. În fața plugului merg 24 de lucrători de elită, cu uneltele într-o mînă, în cealaltă cu buchete de spice și flori. Cel mai bun și cinstit agricultor merge alături de președinte. Garda națională însoțește cortegiul în sunetele fanfarei ; la un semnal, agricultorii și cetățenii înarmați fac un schimb momentan, uneltele cu puștile. Pesedintele străpunge pămîntul cu fierul plugului și începe o brazdă. Sărbătoarea se termină prin dans.
Sărbătoarea aniversării fondării republicii în 1796 pe cîmpul lui Marte a fost minuțios consemnată : s-a ridicat un segment al zodiacului, surmontat de semnul balanței, la orele 15 o salvă de artilierie anunță începerea sărbătorii. Soarele (figura lui Apollo), pe un car tras de 12 cai, înconjurat de ore și urmat de anotimpuri, fiecare într-un car, avansează în arenă. A doua salvă are loc atunci cînd se ajunge în fața semnului balanței ; în aceeași clipă emblemele regalității plasate între car și colina centrală se zdrobesc de pămînt și lasă să se vadă rapid statuia republicii, sprijinindu-se cu o mînă pe un mănunchi și arătînd cu cealaltă statuia libertății.
« Corul mare » proclamă poeții și muzicienii care, prin talentul lor, au concurat cu strălucire la sărbătorile naționale. Mai au loc alergări, curse de care, exerciții militare, focuri de artificii, muzică, dansuri populare. Prima sărbătoare a republicii a avut loc și la Milano, sub președinția lui Bonaparte și a soției sale. La Milano libertatea e reprezentată de o tînără îmbrăcată grecește, care agită un drapel tricolor ; în jurl zeiței vii evoluează șase tineri împodobiți cu ghirlande, flori și frunze, purtînd emblemele libertății victorioase, dar și a tiraniei învinse și a coaliției zdrobite.
Și din aceste cîteva exemple putem urmări, în cadrul sărbătorii raportul dintre timpul *trăit* și timpul *evocat:* articularea timpului sărbătorii, atunci cînd corespunde unor perioade mitice cu durată nelimitată (sau unor legende sau evocări istorice) se operează printr-un *racursiu* al timpului evocat ; prescurtarea poate merge pînă la prezentarea, într-o defilare, a personajelor cheie a principalelor episoade.
Să exemplificăm prin triumful roman — care inițial a fost mărturie de recunoștință a unui imperator, care, urmat de soldații victorioși, urca pe Capitoliu să mulțumească lui Jupiter. Triumful a fost transformat de prudența senatului printr-o legislație complexă. Înrudit cu *pompa circensis*, procesiunea ce preceda jocurile, acest cortegiu marchează un moment în care zeii intervin favorabil în viața cetății. Triumfatorul este îmbrăcat asemenea lui Jupiter : cu tunică purpurie brodată cu aur, cu toga purpurie strălucind de aur, cu pantofii auriți, cu sceptrul de fildeș, cu un vultur (emblema lui Jupiter), cu coroana de lauri, cu figura fardată cu roșu (ca statuile etrusce). Traseul de la Cîmpul lui Marte, în afară de oraș, se desfășura de-a lungul Marelui Circ, trecea pe Calea Sacră, traversînd Forul spre panta Capitoliului. Toate templele își deschideau porțile. În frunte erau magistrații în exercițiu și senatorii. Urmau cîntăreții din corn, apoi purtătorii prăzilor luate de la dușmani, uneori chiar reprezentări simbolice ale țărilor, fluviilor orașelor ; urmau apoi animalele destinate jertfei solemne, tauri albi cu coarne aurite. Împreună cu sacrificatorii mergeau copii, slujitorii preoților, urmau prizonierii înlănțuiți (în perioada de început și aceștia erau sacrificați). Urma caruia — înconjurat de *ludiones*, actori ce dansau și făceau figuri comice în car erau și copii — în care era imperatorul. După carul acestui urmau cetățenii eliberați prin victoria generalului și apoi soldații biruitori care cîntau cuplete cu elogii, dar și cu observații satirice. Triumfatorul era ocrotit de amulete așezate pe el și suspendate sub carul său ; cea mai importantă era imaginea unui sex masculin *(fascinus)*, ca remediu împotriva deochiului. Începînd cu imperiul, dreptul de a triumfa aparține numai împăratului, dar ornamentele triumfale, costumul de triumfători și coroana de lauri, ca și dreptul la statuie, sînt acordate și *legatilor* săi. După Traian, toți consulii au căpătat dreptul de a purta costumul triumfal, ceea ce i-a scăzut valoarea.

Să urmărim și altă modalitate a racursiului într-o celebră sărbătoare de curte, un divertisment pur : gelos pe magnificența sărbătorilor lui Fouquet la Vaux, Ludovic al XIV-lea invită la Versailles, în primăvara lui 1664, 600 de persoane pentru o sărbătoare de șapte zile, obiectul sau ocazia fiind gloria reginei (dar, după alte surse, a Louisiei de la Vallière) (În paranteză: doi ani mai tîrziu, la 28 octombrie 1666, arhiepiscopul de Paris, pentru a grăbi și pe această cale construcția Luvrului, este obligat să suprime mai multe sărbători printre care a sfintelor Anne, Marie, Madeleine, Catherine, a sfinților Roch, Thomas, Michell, Nicolas).
Tema este a aventurilor cavalerului paladin Roger, reținut, cu însoțitorii săi de arme, de magiciana Alcine ; tema « Bucuriile insulei fermecate » e aleasă tocmai pentru a da loc la o serie de spectacole feerice întretăiate de jocuri și reprezentații teatrale (trupa lui Molière joacă aici « Tartuffe » și « Căsătoria silită »). Tema serbării e împrumutată din « Orlando furioso » de Ariosto, adus din nou la modă de « prețioase ». Se menționează trei insule luminate — una cu animale, celelalte două cu muzicanți bogat costumați (muzica era compusă de rege). Baletele erau datorate lui Saint-Aiguen și Benserade, celebrul Vigarini este autorul focului final de artificii al « revoltei cavalerilor » ce provoacă incendiul ce mistuie palatul Alcinei. Se înțelege că pauzele serveau pentru conversații galante. « Marea serbare regală de la Versailles », dată la 18 iunie 1668, cu prilejul încheierii unei păci, dar de fapt pentru marchiza de Montespan are acum 3000 de invitați.
Dar odată cu « schimbarea la față » a Regelui-Soare, cu gîndul lui de a-și mîntui sufletul — după ce în 1682 se instalează la Versailles și între 1693—1700 nu mai calcă la Paris — totul se schimbă. Odată cu regele și curtenii devin din libertini, credincioși, din frivoli, plicticoși.
Curtea de la Versailles — cam 10.000 persoane — este ca un ceasornic, o culme a instituționalizării, în fiecare zi, la aceeași oră, se asistă la scularea regelui, la rugăciunile regelui, la dineul regelui, la vînătoarea regelui, la supeul regelui, la culcarea regelui. « Chestiunea cea mai importantă, scrie Georges Mongrédien, este să se știe cine-i va prezenta cămașa la sculare, cine-i va ține lumînarea, la culcare ».
Ambele « fețe » ale unui Ludovic al XIV-lea vorbesc despre exces, atît în zona divertismentului, cît și în cea a ceremonialului Dar despre alte forme — și sînt extrem de numeroase — pe care le-au luat, de-a lungul timpului, sărbătorile, cu altă ocazie sper, nu foarte îndepărtată.

https://biblioteca-digitala.ro

transavangarda un spațiu al jocului

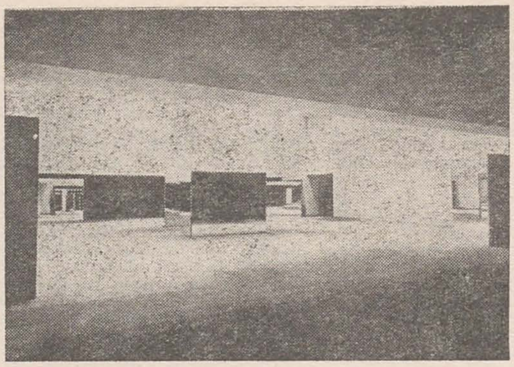
călin dan

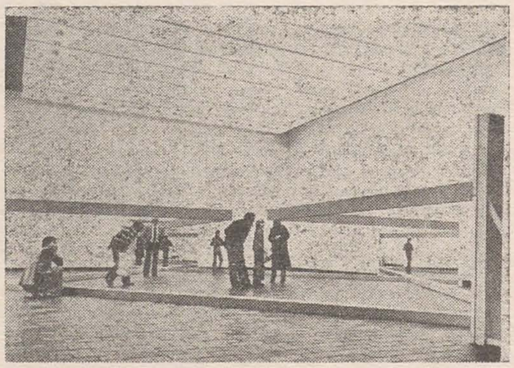
Tema deja uzată a teatrului-artă-de-întîlnire ne interesează doar pentru a lămuri utilitatea anchetei noastre. Este bine știut că spectacolul este manifestarea socială cea mai evidentă a unei matrice stilistice determinate de artele văzului. Ecuația literatură + plastică + muzică = spectacol își păstrează valabilitatea foarte mult timp (Renașterea cu cortegii și giostre, barocul cu mașinăria iluzionismului, secolul XIX cu realismul stanislavskian, avangarda, în fine, cu decorul expresionist, cubist, constructivist etc.) dar în perioada postbelică, odată cu cristalizarea treptată a fenomenului transavangardei (cu ecloziunea maximă în anii 60—70), relația dintre termeni se modifică simțitor. Relația tradițională de transport a viziunii plastice în viziune scenică dispare, fenomen firesc avînd în vedere radicalizarea avangardei prin schimbarea și diversificarea modalităților de a face artă. Relativizarea/deteriorarea valorilor, rămase stabile pînă acum chiar în momentele de criză, acumularea unui stoc informațional și tehnic impresionant, neîncrederea în vitalitatea vechilor structuri, suspiciunea în fața celor noi ș.a. au dus la o mutație importantă în cîmpul artelor vizuale, care, din generatoare de modele, devin consumatoare. Arta este consumată, iată un slogan tipic anilor 60, dar arta consumă, în același timp, cu aviditate. Filosofia, știința, literatura, artele spectacolului sînt cele care creează acum zonele de interferență cele mai interesante în cîmpul experimentului vizual, punînd în dificultate nu numai publicul (tolerant, de altfel, și dornic de nou), ci chiar obștea critică. Promovarea noului nu e atît de dificilă (vezi Restany, Ragon etc.) pe cît de dificilă devine stabilirea unor sensuri vectoriale de dezvoltare, a unor coeziuni. O posibilitate ar fi tocmai investigarea noului raport scenografie/teatru-arte vizuale, infinit complicat față de evoluțiile anterioare.

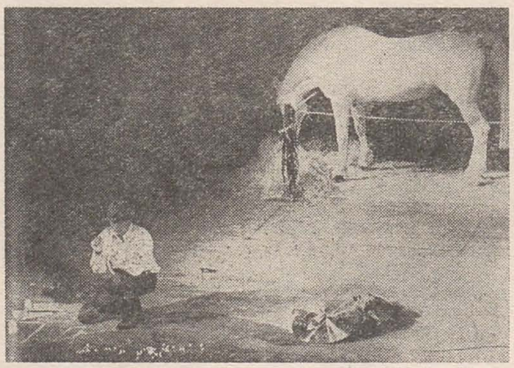
Sigur că decalcul de procedee plastice (soluție istorică de acum: Art Déco și cubism la Baletele Ruse, construcțiile scenice ale lui Mohóly Nagy, costumul abstract la Oskar Schlemmer) continuă să supraviețuiască, în forme noi. Elemente de Pop și Op-Art, de cinetism, de minimalism, de cibernetizare tind să recreeze spațiul scenic în formule sincrone cu o situație culturală nouă. Dar ceea ce caracterizează în primul rînd viziunea scenică actuală este fie sinteza unor surse culturale (cu preferință pentru elemente de baroc, fin de siècle și reminiscențe de cabaret Dada), fie recuperarea unor situri tradiționale sau doar insolite (Epidaur, Vicenza, Avignon etc.). Regizorul argentinian Victor Garcia propunea o montare a misterelor medievale la Paris, pe canalul Saint-Martin (acțiunea se derulează pe platforme flotante și în apă, publicul stînd pe maluri), compania new-yorkeză Bred and Puppet coboară în stradă, abandonînd spațiul ritual al scenei. Exemplele pot continua. De fapt, teatrul contemporan nu se înnoiește prin sine, el nefiind un scop, ci un instrument de arheologie culturală, un eșantion psihanalitic elocvent pentru relația cultură—societate și, mai ales, pentru relația creator-creație-autocreație. Dacă vrem să găsim un element de noutate dincolo de virtuozistica citatului în montările teatrale, trebuie să căutăm (eventual) la nivelul textului și, în mod sigur, la cel al arhitecturii globale. Scenografia este în sine mai puțin interesantă decît eforturile de a reinventa spațiul teatral. Jacques Polieri, regizor, creator al teatrului mobil, încearcă să sintetizeze tentativele și posibilitățile de reinventare a spațiului teatral (L'image à 360° et l'espace scenique nouveau, în Le lieu théâtral dans la société moderne, Ed. CNRS 1963). El redefinește astfel conceptul scenografic: « fenomen fizico-psihic cuprinzînd emisiunea și receptarea spectacolului, raportul geometric, distanța sală-scenă și, în fine, *geometria, notația acestei distanțe.* » (s.n.). Concluziile sale, căutînd să surprindă tocmai calitatea « distanței » pe care spectacolul o instituie oricum față de public, se opresc la două volume de bază, cub și sferă, în care sînt posibile 4, respectiv 5 variante de relaționare sală-scenă (cu extrapolări, funcție de alte forme geometrice).

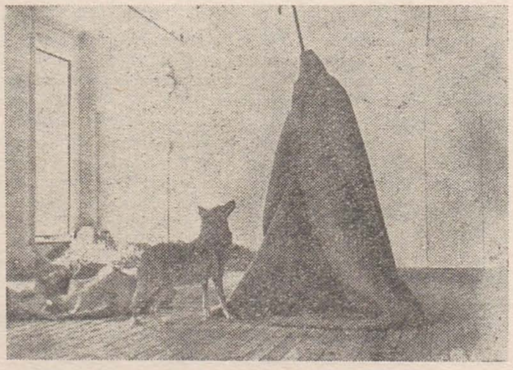
Același Victor Garcia explică necesitatea « dinamitării » teatrului convențional, realizată efectiv de el într-o clădire veche, unde ansamblul scenă sală a fost distrus și înlocuit cu o pasarelă în spirală, marcată de platforme pentru spectatori. « Era o coloană vertebrală de 27 metri. Vertebrele erau publicul. Măduva restul. Am încercat ca publicul să se simtă într-adevăr gol și golit. Nu are nimic în față și în spate, doar prăpăstii. Spectacolul se petrece în coloana vertebrală și *publicul e responsabil de ceea ce se întîmplă.* » (s.n., interviu în VH 101, nr. 3/1970).

Vedem deci că tendințele cele mai novatoare ale teatrului contemporan merg spre o răsturnare a criteriilor de stabilitate, către ruperea blocajului în relația public-spectacol. Este firească deci abolirea scenografiei în înțelesul său tradițional (și etimologic). Teatrul tinde la un moment dat să își anuleze specificitățile, intrînd în osmoză cu alte forme de manifestare, tinde spre primordialitatea unei antropologii liberatoare. În acest sens merg căutările lui Grotowski, Julian Beck și Judith Malina, J.-L. Moréno, cu Théâtre de la spontanéité, mai recent Andrei Șerban etc. Trama literară este relativă, bagajul informatic cvasinul sau camuflat, se abolește chiar semnalizarea verbală (total sau în aspectul său « logic »), pentru o comunicare la nivelul straturilor intuitive. Apare anti-teatrul, « expulzarea reprezentării » (É. Copfermann), spectacole de tipul Sir and Lady Macbeth (Compania Leo de Bernardinis, Roma), în care cele două personaje scot sunete nearticulate, gemete etc. dublate de citate muzicale (Verdi, Bach, Schoenberg), în fața unui bideu (obiect de extracție duchampeană). Am reprodus acest micro-scenariu pentru a ilustra ideea unei despărțiri de specificitate, a unei treceri în zona interferențelor. Între acest tip de teatru și ceea ce literatura transavangardei numește happening există o similitudine de limbaj.









1. *Robert Morris: « Douăsprezece oglinzi »*
2. *Robert Morris: « Fără titlu »*
3. *Joseph Beuys: « Ifigenia/Titus Andronicus »*
4. *Joseph Beuys: « Coiot »*

Tendințele iconoclaste se întîlnesc, pînă la confundare uneori, transgresînd orice delimitări.

Astfel, spectacolul Sir and Lady Macbeth este mai brutal, mai violent primitiv, refuzînd schemele, în comparație cu happening-ul Ballet (Eugen Brikcius — Zičkov/Praga, 1966), de o coerență și o calofilie ce justifică pe deplin titlul: O femeie în negru așteaptă tramvaiul. Pe trotuar, vrînd să traverseze, se află o pereche — un bărbat în negru și o femeie în alb. Un bărbat în alb apare în stația tramvaiului, acostînd cu insistență femeia în negru. Bărbatul în negru intervine, salvînd-o pe femeia în negru care, speriată, plînge; bărbatul în alb e alungat de mulțimea indignată.

Partea a 2-a: Pe aceeași stradă, într-o casă unde s-a adunat deja lume, e desenată pe podeaua unei camere o tablă de șah. Bărbatul în negru intră și ocupă locul regelui negru; perechea lui, femeia în alb, ocupă locul reginei albe. Surpriză: bărbatul în alb și femeia în negru apar și ei, pentru a ocupa locurile ce li se cuvin.

Pe tablă se mai află cîteva « piese ». (Aici e cazul să amintim spectacolul ce a avut loc în piața Kremlinului, la începutul acestui secol, cînd s-a jucat o partidă de șah gigant, cu personaje umane.) În timpul jocului, regele negru își pierde regina și e învins. Regele alb și regina sa sînt sărbătoriți de asistență, adversarii lor sînt alungați.

Reprezentat ca atare, pe o scenă convențională, acest « balet » nu ar fi prin nimic șocant. Impactul de noutate vine tocmai din ruperea schemelor tradiționale ale reprezentării. Actorii (care nu sînt actori) nu se cunosc între ei și nu cunosc din scenariu decît partea ce le revine. Locul acțiunii este strada — scenă a atîtor evenimente banale, ca cel din primul act. Actul doi ridică întreaga acțiune în zona simbolică și a unui umor dezabuzat, deși ceea ce îl interesează pe autor nu e stabilirea unor matrice de continuitate, ci doar efemerul evenimentului, al întîmplării (happening) luate în sine.

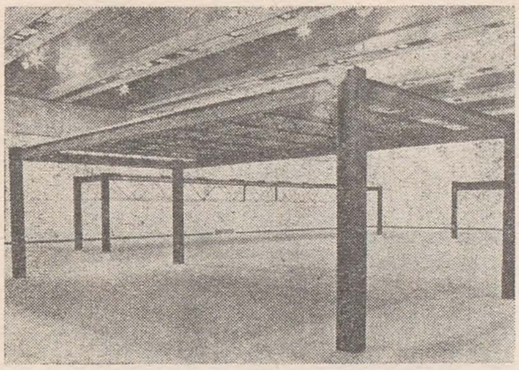
Observăm deci că se creează un teritoriu comun, revendicat deopotrivă de avangarda teatrală și de noua avangardă artistică, teritoriu în care, deși mijloacele sînt aparent ale spectacolului, o inițiativă majoră au și promotorii unei refundamentări a demersului vizual. În timp ce un critic teatral (Émile Copfermann — Détruire, disent-ils! în VH 101, 3/1970) definește astfel happening-ul: « Sărbătoare, critică socială, reprezentație, euforie colectivă, . . . clipă de participare nedefinită a celor prezenți, spectatori și actori, părți ale unui tot », un critic și istoric al artei contemporane (Roland Tissot — Peinture et sculpture aux États-Unis, Armand Colin, 1973) privește același fenomen în filiația teoriilor subversive ale lui Duchamp și John Cage (« muzeul fără ziduri », « arta în stradă »), ca o participare activă a spectatorului, corealizator al unor « psihodrame colective, unde artistul en-titre joacă rolul de oficiant ». Happening-ul are în general o scenografie proprie, fie că e vorba de marcarea pur și simplu a unui sit, de încorporarea sa, fie că se construiește cadrul adecvat evenimentului. În orice caz, o preelaborare, cel puțin parțială, a scenariului, există. Allan Kaprow, Claes Oldenburg, Walter de Maria își plasează deseori acțiunea în spațiul deschis, natural/urban, din dorința de a insera omul și/sau civilizația actuală într-o dimensiune deopotrivă derizorie și cosmică. Raportată la scara naturii, acțiunea poate fi nesemnificativă vizual, rolul ei fiind în primul rînd unul de concept cu prezență efemeră. Happening-ul « teatral » (formulă tautologică, credem noi, indiferent de nuanța aleatorie, este vorba despre extrovertirea cu mijloace spectaculare a unui mesaj anterior constituit) este un eveniment material interesat mai puțin de progresia spectaculară decît de substratul fizic (amprenta corpului, imaginea eului, a gesturilor arbitrare) (observație făcută de Germano Celant în Le livre comme travail artistique, 1960—1970, VH 101, op. cit.). Din happening-ul situat în cadru liber ales decurge un alt tip de artă, Environmental Art (artă ambientală), unde se remarcă împachetările lui Christo sau structurile gonflabile ale lui Graham Stevens și Charles Frazier, deopotrivă modalități de remodelare a spațiului și acțiuni spectaculoase de inserare în natură a unui mod de existență străin ei.

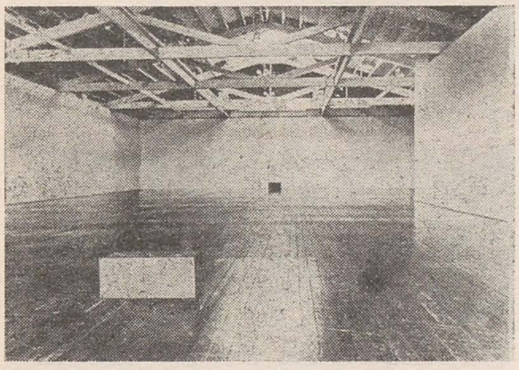
Yannis Kounellis, Joseph Beuys, Marc Chaimowitz, Tom Marioni/Allan Fish își situează general acțiunile productoare de « urme » în cadrul convențional al galeriei/muzeului. Mijloacele fiind restrînse, concentrarea ideatică și șocul devin mai evidente. După cum evidentă este și ideea construcției scenice, Kounellis aducînd cai vii la Galleria l'Attico (1969), în spațiul vast și imaculat al unui fost garaj, creează evenimentul și cu mijloacele spectacolului. După cum Tom Marioni (pseudonim A. Fish) își construiește practic o « dioramă » funcțională, cu frigider, televizor, castefon, fotoliu etc. în vederea uneia dintre acțiunile sale « gastronomice » — Allan Fish Drinks a Case of Beer. Arta corporală (Body Art) este o altă formă de happening, în care accesoriile sînt absente, cadrul e lipsit de semnificație, întreaga atenție fiind concentrată asupra corpului uman, privit mai puțin ca mijloc de expresie și mai mult ca obiect al unor acțiuni în general brutale (Stuart Brisley, vienezii Brus, Nitsch, Mühl, Schwartzkogler etc.). O excepție interesantă o constituie activitatea cuplului Gilbert and George, care se prezintă ca « living sculpture » (sculptură vie), interpretînd în public ipostazele unei existențe banale (ca și înfățișarea pe care și-o compun) și construindu-și simultan o dublă personalitate prin picturi realiste, fotografii, filme, diapozitive, texte, etc. menite să ilustreze « viața lor în artă ». « Nu vom înceta nicicînd să pozăm pentru tine, Artă », declară ei, instituind un fel de tautologie absurdă — sîntem celebri pentru a fi celebri (sau din cauză că sîntem celebri). Această gratuitate provocantă, ca și violența unor manifestări de Body Art, ajungînd uneori la soluții extreme, au declanșat o reacție contrară în rîndul unor critici, ajungînd să se observe că în cazurile citate mai sus (și în altele) e vorba de migrația unor artiști discutabili din teatrul experimental și music-hall către avangarda artistică — teren ce acceptă mai ușor diletantismul. După părerea noastră, arta corporală se situează față de spectacol, respectiv arte vizuale, pe o poziție similară cu cea a tablourilor vivante, atît de gustate în secolul trecut.

Nu e mai puțin adevărat că orice clasificări prea categorice riscă să anuleze nuanțele: în cadrul unor happening-uri ca cele ale lui Beuys sau de Maria, expresia corporală a autorului-protagonist, de o mare putere de sugestie, are un rol fundamental în desfășurarea acțiunii. Chiar și scandalosul Stuart Brisley trece de la experiențele individuale la spectacole de teatru social-politic (așa-numitele « Celebrations », unde mișcările participanților sînt însoțite de discursuri, totul într-o scenografie destul de convențională), itinerate la festivale și pe scene din Marea Britanie.

O variantă a artei ambientale este Earth și Land Art-a. Ambele noțiuni se referă la o intervenție în cadrul și la scara naturii, cu materialele pe care aceasta le oferă. Printre artiștii interesați de posibilitățile sculpturale ale excavațiilor și depozitărilor de pămînt (earth) se numără din nou Walter de Maria (primul care, în 1968, folosește o cantitate impresionantă de pămînt, e drept însă că pentru a acoperi podeaua unei galerii), Robert Smithson (cu celebra Spiral Jetty, Great Salt Lake, Utah — un dig în formă de spirală), Michael Heizer, Carl Andre, Richard Long ș.a. Land Art-a folosește, în locul pămîntului, materiale perisabile, iarba, fînețele, culturile cu însămînțare și creștere controlată. În ambele cazuri, efectul este unul de gigantism, cu percepția facilitată doar din perspectivă aeriană (Smithson moare într-un accident de avion, în timp ce coordona o lucrare). Se poate considera că este vorba despre planimetrii supradimensionate și s-a făcut, de altfel, observația că, din punct de vedere formal, avem de-a face nu cu o revoluție, ci cu o întoarcere la scheme tradiționale, extrase din pictura abstractă. Totuși, Earth și Land Art-a conțin un dublu aspect teatral: pe de o parte, trecerea din *ficțiune* (compoziția abstractă bidimensională) în *construcție* (urmele în natură) comportă o viziune scenografică, de modelare a unui spațiu gratuit ca funcție dar important în planul comunicării; pe de altă parte, elementul *acțiune*, procesualitatea realizării acestor excavări și urme, are de asemenea un caracter ritual, promovat în sine. Astfel

https://biblioteca-digitala.ro





5. George Trakas: « Transfer Station »
6. Richard Serra: « Elevații inegale »

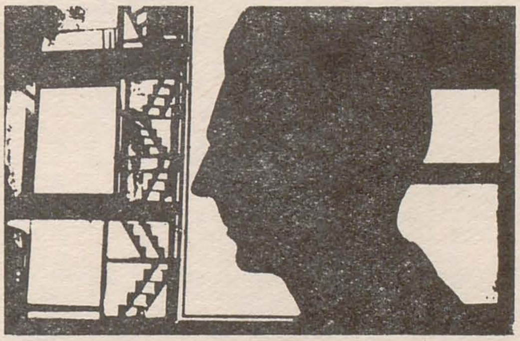
trebuie privită, deci, orice transgresare a metodelor scenografiei la artele vizuale — ca ambiție de creare a unui loc, mental, desigur, dar și concret, destinat unei desfășurări a acestei triade construcție-acțiune-ficțiune, ai cărei termeni sînt interșanjabili. Să nu uităm că Jan Dibbets și alți artiști ai curentelor sus-menționate nu ne pot expune lucrările lor decît ca fotografii document. În același timp, Ivor Abrahams, de pildă, folosește off-set-ul pentru a realiza intervenții fictive într-un peisaj dat. La nivelul urmei plastice, rezultatul este același. Scenografia este deopotrivă spațiu și obiect; spațiu mental și/sau fizic, obiect cu funcție optică și/sau dinamică.
Virtuți scenografice au fost remarcate și în lucrări realizate cu mijloace tradiționale. Sculptura lui George Segal sau dioramele coșmarești ale lui Edward Kienholz au fost caracterizate drept « tablouri teatrale » sau « puneri în scenă » (Roland Tissot, op.cit.). În măsura în care arta tinde să devină o « transcendere a obiectului, o eliberare de obiect » (Agam) se observă, pe de o parte, un refuz al expunerii « frumoase » (sau a expunerii în general), ori, ceea ce ne interesează aici, o preocupare vădită pentru mizanscenă, pentru captarea publicului într-un spațiu fascinant.
Minimalismul sculptural instaurează nu doar o concepție stilistică, ci și o viziune proprie asupra spațiului de existență a artei, indiferent că e vorba de cel monumental sau de cel al unei încăperi. După sculpturile încărcate de forme ale lui Segal, Kienholz, Oldenburg, minimaliștii reinventă o scenografie a absenței. Experiența constructivistă este reluată, cu amplificarea cîmpului simbolic, tocmai prin negarea celui concret, al materialității operei. Pe de altă parte, concretizarea la mari dimensiuni a unor forme simple, studiate în atelier, este o formă frecventă de a crea șocuri ambientale. Dialectica ficțiune-construcție-acțiune funcționează și în cazul unui Barnett Newman, care pune la scară industrială (în Broken Obelisk) o artă de tip minimal. Și mai elocvent este exemplul lui Gianfranco Pardi, care îi dedică lui El Lissitzky o lucrare de for public intitulată Proun și care este gigantizarea uneia dintre celebrele lucrări ale artistului rus. În general se observă o plăcere de reconstruire a spațiului după principii eficiente, ajungîndu-se la situații paradoxale, ca aceea creată de Exhibition Design Group, care experimentează forme spațiale deduse prin calcul, obținînd sculpturi și ambiente funcționale cărora autorii le neagă programatic orice calitate « artistică ».
Componenta scenografică a operei de artă trebuie pusă în corelație și cu ambiția artistului de a se confrunta cu elementul spațiu, de a da amplitudine gestului său și de a crea un loc destinat în exclusivitate acestui gest. Pentru a da și un exemplu mai vechi, este suficient să ne amintim de picto-sculpturile lui Jean Dubuffet, de fapt încăperi autoportante, intitulate sugestiv Le Cabinet Logologique, Architecture contorsioniste, Villa Falballa.
În încheiere, o involuntar superbă definiție a scenografiei și a ceea ce o unește cu plastica (definiție găsită în recenziile Festivalului Edinburgh, 1979) — trapped space — *un spațiu în capcană.*

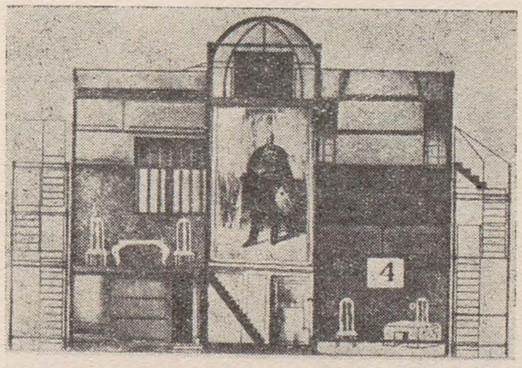
teatrul epic

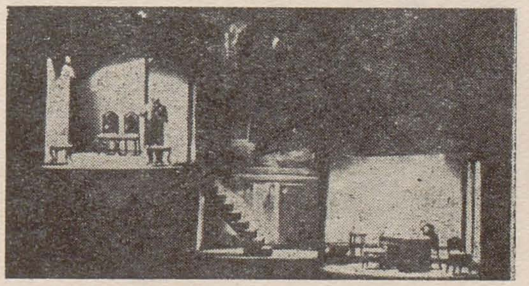
revoluționează scena, mijloacele expresiei scenografice și scenotehnice

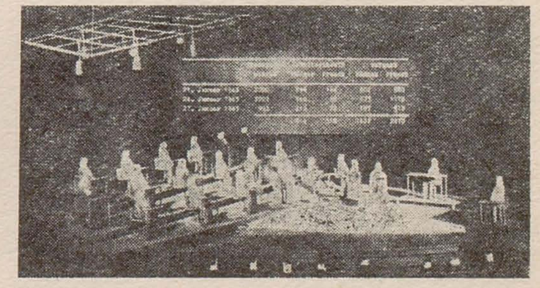
brigita gonser

Promotor de seamă al unui *teatru de alternativă*, politic angajat — de orientare de stînga, regizorul german *Erwin Piscator* (1893—1966) își începe activitatea sa la Berlin în 1920, după ce participase în prealabil — în 1918 — la manifestările grupului berlinez Dada, alături de George Grosz, John Heartfield, Franz Jung și Hans J. Rehfisch. Preia mai întîi conducerea *Teatrului Proletar* (1920/21), iar apoi pe cea a *Teatrului Central* (1923/24) împreună cu H. J. Rehfisch, și va regiza între 1924—1925 spectacolele de revistă documentar-politică la *Volksbühne* și la *Grosses Schauspielhaus* din Berlin. Acuma va avea loc prima întîlnire dintre Brecht și Piscator. Însă adevăratul său *teatru de alternativă* se va contura și afirma odată cu dobîndirea unui local propriu.
Preocupări pentru implicarea decorului scenic în concepția regizorală, astfel încît transpunerea în limbaj scenic a operei dramatice să evidențieze relevant mesajul acesteia, au manifestat în Germania anilor '20, alături de Piscator, și alți tineri regizori interesați în experimente noi, ca: Jessner, Fehling, Engel, Falkenberg. Receptivii lor colaboratori-scenografi se numeau: Emil Pirchan, Rochus Gliese, Caspar Neher, John Heartfield sau Teo Otto. Schimbările majore se vor datora însă lui Piscator. Prima sa scenă stabilă — *Piscatorbühne* (Berlin, 1927) îi va asigura cadrul necesar pentru a integra spectacolului dramatic, în mod sistematic, noua tehnică scenografică, elaborată în primele sale experimente de la Volksbühne prin folosirea, în egală măsură, de material documentar și foto-documentar, cît și, mai ales, a filmului ca mijloc de comunicare. Asamblînd spectacole de revistă din surse documentare (minute ale Reichstag-ului, memorii, ziare) în care încorpora ca decor scenic secvențe și cadre de film din jurnalele de actualități, Piscator a dezvoltat, pentru prima dată, acea modalitate de interacțiune dialectică (« dialectical interplay ») a materialului faptic — practicată apoi curent de teatrul epic.
Prima *Piscatorbühne* a fost inaugurată cu piesa lui Ernst Toller (1893—1939) « *Hoppla ! Wir leben* » (Hop ! trăim) [1], piesă ce investiga într-o viziune foarte personală viața din timpul Republicii de la Weimar, acțiunea desfășurîndu-se în mai multe locuri și pe mai multe planuri: în închisoare, într-un azil de alienați mintal, într-un minister, pe etajele superiore și inferioare ale unui mare hotel etc. Problematica istorică esențială, abordată de această piesă, trădarea aspirațiilor stîngii comuniste, va fi explorată în majoritatea punerilor în scenă ale lui Piscator.
Soluția scenografică: *un eșafodaj cu trei nivele*, pe care o adoptă Piscator pentru a vizualiza acea secțiune prin societatea contemporană oferită de Toller, reprezintă *un model structural* folosit de Piscator nu numai pentru « *Hoppla* » ci și pentru « *Rasputin* » și « *Swejk* ». Construcția — un schelet din țevi (7×9×3 m) — formată dintr-un tract central înalt, terminat într-o cupolă și flancat pe ambele laturi de cîte trei spații cubice, cu scări de acces parțial vizibile, era gîndită să înlesnească derularea simultană a mai multor scene luminate alternativ, în funcție de cerințele dialogului. Decorul scenograf Traugott Müller) a fost realizat aproape în exclusivitate prin proiectarea de desene îmbinate cu fotomontaje sau pe fundalul spațiilor cubice (paravane transparente și mobile), sau pe draperii din gaze — alb dublat cu negru — fixate în fața eșafodajului. Unele dintre secvențele de film intercalate erau pur ilustrative, Piscator fiind foarte preocupat de ideea de actualitate. Publicul său afla despre evenimentele mondiale aproape concomitent cu desfășurarea lor datorită presei și radioului, fapt pentru care Piscator urmărea să confere teatrului său aceeași actualitate de « ultim minut ». Transpunerea în viziunea lui Piscator a scenei telegrafistului, din actul III, este grăitoare în acest sens. Cînd personajul principal Karl Thomas urcă la stația de emisie radio din cupola de deasupra hotelului, pentru a-și lua o telegramă, telegrafistul îi va intercepta diferite posturi din jurul lumii: Wall Street — prețurile acțiunilor la bursă, cursă de ciclism la Milano; concomitent cu aceste știri se derulau secvențele respective din jurnale de actualități. Ultima emisiune receptată: bătăile inimii unui pasager suferind dintr-un avion transatlantic, transmise pentru diagnosticare la distanță. Toate acestea erau desigur doar marginal relevante în comparație cu cele două filme de coșmar introduse la începutul spectacolului. Unul, un montaj de instantanee din jurnale de actualități din primul Război mondial și din Revoluția germană, alternînd cu instantanee speciale care-l arătau pe Karl Thomas participînd la aceste evenimente — pieptul acoperit de medalii al unui general, o luptă corp la corp, tancuri, obuze explodînd, mitraliere, bărbați răniți, rînduri interminabile de cruci, retragerea, arme abandonate, și o secvență retrospectivă: o mînă imensă smulge medaliile de pe pieptul generalului. După acest rezumat istoric fulger se ridică ecranul din fața eșafodajului, se coboară draperiile de gaze pentru decorul proiectat și începe piesa cu scena din celula penitenciarului. Principalul efect al spectacolului era însă obținut prin proiecția unui ceas enorm care gonea cu un ticăit intermitent timpul, anii: de la 1919 la 1927 — un alt atribut al actualității — în timp ce pe ecran se succedau rapid diferite știri de ultimă oră și evenimente din perioada anilor pierduți ai personajului principal: revoltele comuniștilor din Ruhr, Lenin vorbind maselor, ascensiunea lui Mussolini, Sacco și Vanzetti, și alegerea lui Hindenburg ca președinte în 1925 — punctate de imagini cu picioare dansînde, meciuri de box, de acea frivolitate a anilor '20. Filmul, de 8 minute, se derula pe fondul unui jazz asurzitor, după care începea încercarea lui Karl Thomas de a se reabilita după 8 ani de azil de alienați mintal. Existau însă în acest spectacol și pasaje de chanson satiric sau de balet, precum cel final ce evolua în formațiune de cor, dansînd Charleston, cu schelete pictate pe costume, într-o lumină ultravioletă — un comentariu macabru al evenimentelor petrecute.
Astfel de inserții, precum « filmul ceasului » asamblat după indicațiile lui Piscator de Curt Oertel și Simon Guttmann, constituiau elemente cheie ale viziunii piscatoriene despre teatrul epic.
Cea de-a doua *Piscatorbühne* și-a deschis stagiunea în 1929 cu piesa lui Walter Mehring (1896 — ?) « *Der Kaufmann von Berlin* » (Negustorul din Berlin), o piesă satirică, gen revistă, ce demasca jefuirea poporului german în perioada inflației de către marea burghezie — un spectacol ce a fost poate cel mai elaborat experiment de « *Maschinentheater* », de scenotehnică mecanizată al lui Piscator, folosind două benzi rulante și 3 punți suspendate. Construcțiile acestui decor au fost realizate de Lazlo Moholy-Nagy, ceea ce nu e deloc întîmplător, cunoscut fiind interesul acestui artist din gruparea Bauhaus pentru scenografie și scenotehnică, și mai ales impulsurile pe care le-a dat tehnicii de lumini din teatru prin experimentările sale în domeniul cineticii luminii și prin cercetările întreprinse asupra relațiilor existente între spațiu—timp—mișcare.
Printre preocupările Bauhaus-ului pentru spațiul teatrului și pentru scenografie — pînă în prezent încă puțin cercetate — se află și *un proiect pentru teatru total*, conceput de Walter Gropius în colaborare cu Erwin Piscator, rămas însă nerealizat: urma să aibă un plan oval, podiumurile scenei și unele părți ale sălii trebuiau să fie mobile și transformabile; era prevăzută utilizarea spațiului teatrului ca arenă și amfiteatru, iar în jurul ovalului urmau să fie dispuse 12 platforme de proiecție.
În 1931, după ce cea de-a treia Piscatorbühne (1930) își închisese porțile, dînd faliment, Piscator va pleca la Moscova pentru a realiza acolo ecranizarea nuvelei « *Răscoala pescarilor din St. Barbara* » de Anna Seghers, și va rămîne în Uniunea Sovietică pînă în 1936, de unde va pleca apoi în America — la New York. Întors din exil, el se va stabili în 1945 în Berlinul occidental, unde va desfășura, mai ales între 1962—1966, o prodigioasă iși susținută activitate ca director al teatrului *Freie Volksbühne*, contribuind la lansarea și afirmarea *teatrului documentar social-critic*.
Scenografi ca: Edward Suhr, Paul Malik, Tragott Müller, Georg Grosz, John Heartfield sau Laszlo Moholy-Nagy au elaborat în colaborările lor cu Erwin Piscator, în perioada anilor '20, no soluții spațiale și tehnice pentru scenă și au introdus proiecțiile filmul și caricatura în transpunerea scenică a spectacolului dramatic.
Realizările dramaturgice și performanțele scenografice obținute de Piscator vor pune bazele *teatrului epic*, care în accepțiunea sa « reprezintă tot ceea ce contribuie la extinderea și la clari-









[1] **Am preluat pentru prezentarea acestui spectacol pasaje din articolul lui *Hugh Rorrison*, Piscator's Production of 'Hoppla, wir Leben', 1927, în: Theatre Quarterly, X, nr. 37, 1980, p. 30—41.**

1. Profilul lui Piscator în fața eșafodului pentru « Hoppla »
2,3. « Hoppla », decorul proiectat și desfășurarea simultană a scenelor
4. « Investigarea » de Peter Weiss, regia Erwin Piscator, 1965

https://biblioteca-digitala.ro

ficarea contextului acțiunii — a acelui background — adică, cu alte cuvinte, ceea ce implică o continuare a piesei dincolo de cadrul ei dramatic. Din *piesa-spectacol* (Schaustück) s-a dezvoltat astfel *piesa didactică* (Lehrstück) »[2].

brecht și scenografia

Experiența lui Piscator va face școală și va fi decisivă pentru evoluția dramaturgică a lui Bertolt Brecht, pentru aprofundarea și extinderea valențelor teatrului epic de către acesta.

« *Piscator* » — spunea Brecht în notațiile sale din perioada 1939—1942, reunite în « *Messingkauf* » — « *a fost unul dintre cei mai însemnați oameni de teatru ai tuturor timpurilor. El a electrificat teatrul și l-a făcut apt pentru a trata subiecte de anvergură.* » [. . .] « *Teatrul lui Piscator a fost mereu teatru de actualitate, și nu doar cînd aborda problemele actuale, ci și cînd trata probleme milenare.* » [. . .] « *Abordarea critică a marilor subiecte i s-a părut mai ușoară prin intermediul unor prestații scenice ingenioase și grandioase, decît prin intermediul artei dramatice.* » [. . .] « *Teatrul însuși, ca instituție de cultură, se schimba radical cu fiecare nouă sarcină căreia i se supunea, nemaiavînd uneori decît foarte puțin comun cu arta. Demonstrații implantate, de tot felul, întrerupeau traiectoria caracterelor personajelor, limba trecea brusc de la stilul oral la cel declamator, teatrul dramatic la film, referatul la joc actoricesc. Cu fiecare piesă prezentată* (Piscator) *restructura însuși teatrul, nu doar scena. Acel* Hintergrund, *odinioară, și în teatrele vecine și azi, un vade mecum inert, devenise vedeta teatrului, înălțîndu-se pe culmi mărețe. Folosea în acest scop un ecran de cinema.* » [. . .] « *Dragostea sa pentru mașinărie, pe care mulți i-o reproșau, în timp ce unii o supraapreciau, o manifesta doar în măsura în care ea îi permitea să-și desfășoare imaginația scenică.* » [. . .] « *Avea desigur simț pentru simplitate,* [. . .] *deoarece aceasta corespundea țelului său de a dezvălui și de a reconstrui în stil mare mecanismul lumii, pentru a ușura utilizarea acestuia.* » Plecînd deci de la premizele create de Piscator, *Bertolt Brecht* (1898—1956) se va concentra în creația sa dramaturgică și în scrierile sale teoretice despre teatrul epic în special asupra valențelor artei dramatice, cărora Piscator le acordase mai puțină atenție. Obiectivul principal, urmărit de Brecht, era integrarea constructivă a tuturor artelor înrudite teatrului — scenografia: decor, măști, costume, muzica, coregrafia — în arta dramatică, astfel încît toate laolaltă să contribuie efectiv, fără a renunța sau a-și pierde propria lor identitate și independență, în mod dialectic-complementar, la realizarea *spectacolului total*. Brecht nu vroia « *tablouri scenice* » *(Bühnenbilder)*. El vedea în scenograf un real colaborator, capabil de a transforma *scena* într-un *spațiu de acțiune* (Bühne als Spielraum), un *coregizor*. Brecht va găsi astfel de scenografi în Caspar Neher, mai tîrziu, în Karl von Appen și Teo Otto.

Bertolt Brecht, caricatură de Caspar Neher

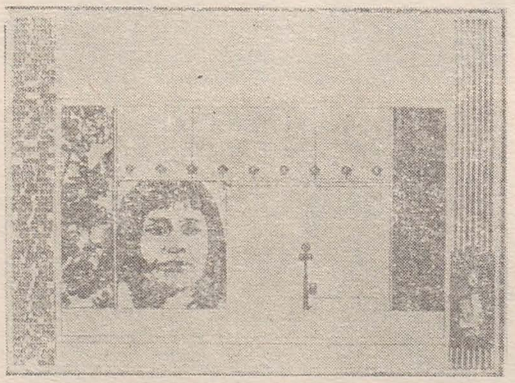
« *Decorurile sale* » — spune Brecht referitor la teatrul în viziunea scenografului Caspar Neher, în « *Messingkauf* » — « *sînt enunțuri importante asupra realității* » [. . .] « *un mesaj artistic și cugetat* » [. . .] « *cînd acest maestru construiește spații interioare sau exterioare, el se mulțumește cu aluzii, cu imagini artistice și poetice ale unui ținut sau ale unei colibe, ce fac cinste, în egală măsură, spiritului său de observație și imaginației sale. Ele îmbină plăcut propria sa scriitură cu cea a dramaturgului.* » [. . .] « *Amicul nostru pornește în proiectele sale totdeauna de la 'oameni' și de la 'ceea ce se întîmplă cu și prin ei'. El nu face 'tablouri scenice' (Bühnenbilder), fundale și cadre, ci construiește terenul pe care 'oamenii' trăiesc ceva.* » [. . .] « *este cel mai mare constructor de scenă (Bühnenbauer) al vremurilor noastre* ». Teatrul epic dobîndește astfel în viziunea lui Bertolt Brecht ceea ce s-ar putea numi un stil de *obiectualitate poetică* — « poetische Sachlichkeit » (Lothar Lang) ce « *supune cuvîntul, figura, gestul, costumul, spațiul și 'decorul' funcției dramaturgice și poate oferi totuși plăcere estetică* ».

o scenografie emancipată

Nicăieri preocuparea pentru expresia personală, pentru exprimarea și investigarea de sine nu este mai evidentă ca în scenografie; ea a trecut în R. F. Germania, în decursul ultimilor 15 ani, printr-o mică revoluție. Acel Bühnenbau *economicos al lui Brecht, ce susținea și comenta totodată acțiunea dramatică, a fost înlocuit de* Bühnenraum, *un hibrid de teatru și artă contemporană. Artistul scenograf nu se mai mulțumește să susțină doar interpretarea unui regizor, sau să sprijine acțiunea. El vrea să se adreseze direct publicului, să-i prezinte cu mijloace vizuale reacția sa personală față de text și față de lumea în care trăiește. Unii critici au remarcat că scenografii germani s-ar fi « emancipat ». Ne întrebăm însă, față de ce? Judecînd după recentele evoluții, rămâne totuși neclar dacă artistul scenograf s-a eliberat de poziția sa subordonată în realizarea spectacolului sau dacă s-a eliberat în întregime de teatru. Trei scenografi au contribuit în mod deosebit la această evoluție: Wilfried Minks, Karl-Ernst Herrmann și Achim Freyer. Creația lor este strîns legată de succesul dobîndit de cele trei companii de teatru care au influențat decisiv evoluția generală a teatrului din R. F. Germania în ultimele două decenii: W. Minks de Bremer Theater între 1962—1973, K. E. Herrmann din 1970 de Schaubühne am Halleschen Ufer din Berlin, și A. Freyer de ansamblul lui Claus Peyman din Stuttgart, între 1972—1979. Opera lor oferă aspecte marcante ale noii direcții de evoluție a scenografiei — fenomen unic prin forța sa de iradiere în R.F.G. — ce impune regîndirea funcțiilor de bază ale scenografiei în cadrul evenimentului teatral. Urmărind principalele lor proiecte și consecințele generate de creația lor, ne vom putea face o imagine asupra acelui* Raum *ce constituie obiectivul uneia dintre recentele tendințe ale scenografiei contemporane.*

decorul — un argument construit

Se poate afirma că prezenta emancipare a scenografiei din R.F. Germania a fost inițiată la mijlocul anilor '60, prin eliberarea scenografiei de stilizarea benignă a anilor '50, de către Wilfried Minks, admirator al lui Edward Gordon Craig. Adoptînd o ciudată formă de realism, Minks a conferit scenografiei o expresivitate ce șoca oficialitățile și entuziasma o întreagă generație de studenți-scenografi. El susținea că « *scenografia poate fi majoră și nu mereu doar minoră și naturalistă* ». Cincisprezece ani mai tîrziu previziunea lui Siegfried Melchinger (1964) va fi confirmată: « *Dacă continuă prezenta direcție de evoluție, epoca scenografiei creată de Caspar Neher și Teo Otto* (scenografi ai lui Brecht) *va fi urmată de epoca ce începe cu Minks.* Una dintre cele mai persistente imagini ale acestei noi epoci o oferă spectacolul « Pop Art *Räuber* », o adaptare a piesei de tinerețe — din perioada *Sturm und Drang* — a lui Fr. Schiller, realizată de acel *enfant terrible* al regizorilor germani Peter Zadek la Bremen, în 1966. Decorul lui Minks — format dintr-un singur element — era o copie fotografică de mărimea scenei după o pictură de Roy Lichtenstein: « *un simbol vulgar al sexualității și al violenței* (Ernst Wendt), iar costumele sale reproduceau motive din comic-strips. Minks transformă astfel decorul într-un argument construit ce nu mai constituie doar un fundal al acțiunii, ci determină acțiunea. Rolurile se inversaseră: dominanta și radicala imagine vizuală, aleasă de scenograf, va impune regizorului modul de abordare a piesei. În cazul decorului creat de Minks, în 1965, pentru « *Frühlings Erwachen* » de Frank Wedekind, nu mai există nici o legătură directă între decor și acțiune, ele fiind pur și simplu juxtapuse, complementare. Aceste decoruri atestă în egală măsură atît influența



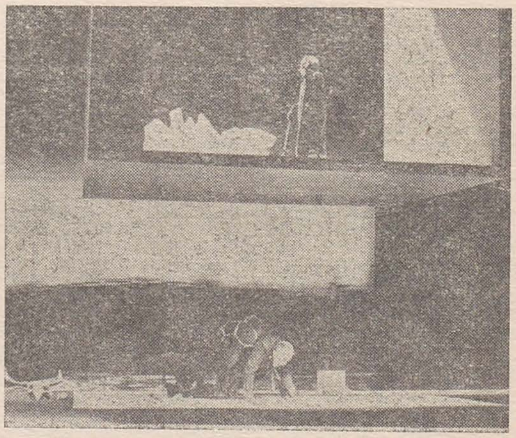
1. « *Frühlings Erwachen* » *de Wedekind, scenografia W. Minks*
2. « *Hoții* » *de Schiller, scenografia W. Minks*

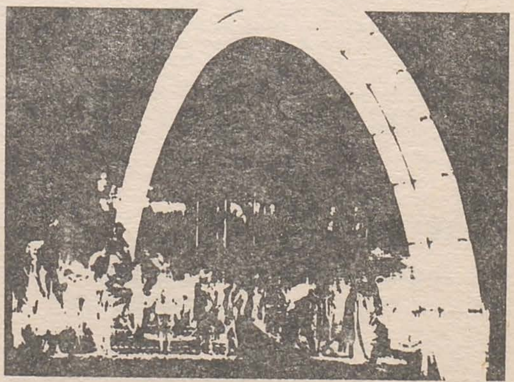
artei contemporane cît și cea a lui Brecht asupra viziunii lui Minks în jur de 1965. Arta pop îi oferea lui Minks acea modalitate de a deforma, lărgi și aliena obiectele reale — lucrurile ce aparțineau mediului cotidian al spectacolului. Minks va apela la tehnicile (și imaginile) artei pop și la colaj pentru a crea decoruri reale ce apăreau publicului abstracte — decoruri ce constituiau fragmente ale unei lumi imaginare lăsate dinadins incomplete, pentru a solicita imaginația publicului. Ele erau totodată compoziții distante, liniare și matematic dispuse, în spiritul scenografului italian Luciano Damiani, deoarece Minks cunoștea decorurile scestuia la piese de Brecht, în regia lui Strehler. Claritatea, luminozitatea puternică a acestor scene realizate de Minks, precum și modul în care decorul său comenta acțiunea și textul, aminteau însă și de Brecht, de viziunea scenografică a lui Neher. Atît Brecht cît și Minks încercau să-l determine pe spectator să analizeze ceea ce vedea pe scenă, însă, spre deosebire de Brecht, pe Minks îl interesa mai ales experiența estetică și emoțională, și mai puțin condițiile sociale.

bühnenräume — apariția environmentului scenic

Către 1969 influența viziunii brechtiene dispare. Minks abandonează semnalele bidimensionale, precis dispuse și va trece la construirea unor spații închise tridimensionale, de mare adîncime, folosindu-se de regulă de materiale colorate lucitoare și somptuoase. « *Acest Bühnenraum* » — scria Minks în 1970 — « *trebuie să fie la fel de prozaic ca un peisaj* » — o compoziție vizuală tridimensională, suficientă sieși. Dacă în primele sale lucrări conferise decorului o nouă funcție interpretativă, el îi va da acestuia prin creația sa ulterioară o nouă formă *(shape)*.

Cu primele sale *Bühnenräume* pentru « *Torquato Tasso* » de J. W. Goethe și « *Furtuna* » de W. Shakespeare, Minks va găsi





3. « *Oedip* », *scenografia J. Schütz*
4. « *Antigona* » *de Sofocle, scenografia Susanne Rasching, 1978*
5. « *Furtuna* » *de Shakespeare, scenografia W. Minks*

---

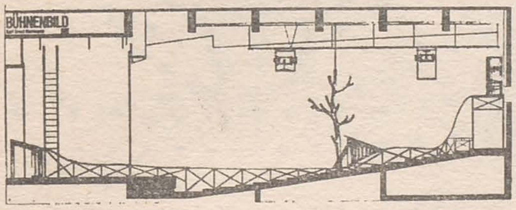
[2] Idem p. 39.

https://biblioteca-digitala.ro

o soluție scenică care domină și în prezent încă teatrul din R. F. Germania. Pentru « cușca de aur » din « *Tasso* » acoperise scena adîncă în întregime cu o somptuoasă mochetă verde și o închisese cu pereți aurii strălucitori, împrejmuind perimetrul efectiv al scenei cu paravane înalte din plexiglas incolor. Apoi va turna 11 tone de nisip pe scenă pentru « *Furtuna* » și va înălța arcul unui curcubeu multicolor din tuburi fluorescente peste insula lui Prospero. Minks aduce, astfel, sub impulsul ultimelor tendințe ale artei plastice, materiale reale pe scenă și experimentează posibilitățile luminii ca material, nu ca mijloc de iluminare.
Generația actuală de scenografi — printre care numeroși elevi sau asistenți ai lui Minks — perpetuează forma *Raum*, încorporîndu-i noi materiale: faruri de avioane și instalații de iluminat folosite în construcții — Erich Wonder; sau obiecte cotidiene, precum acea scară rulantă de magazin universal, folosită de Johannes Schütz în decorul său pentru « *Oedip* ». Preocuparea scenografilor și regizorilor pentru învingerea discrepanței dintre prezent și trecut istoric se reflectă în introducerea crescîndă a obiectelor utilitare aparținînd lumii contemporane în transpunerea scenică a repertoriului clasic. Se încearcă raportarea textului istoric la prezent prin localizarea sa într-un environment contemporan — într-un *Raum*, care este un *Bühnenraum* — ce îmbină confruntarea sau conflictul personal al scenografului cu textul istoric, cu lumea exterioară și cu artele vizuale contemporane. Fără a fi deci rescrisă, istoria este alăturată vizual prezentului.

gesamtraum — abandonarea scenei cu prosceniu și integrarea publicului în compoziția scenică

Deși pledase încă în 1970, în afirmațiile sale referitoare la *Bühnenraum* ca peisaj, pentru încorporarea publicului « *atît senzorial cît și spațial într-un* Raum *total* », experimentînd chiar practic astfel de spații totale — astfel în decorul elaborat în 1971 pentru « *Bremer Freiheit* » de Fassbinder — Minks nu a depășit cu descoperirile sale viabile spațiul tradițional al scenei.

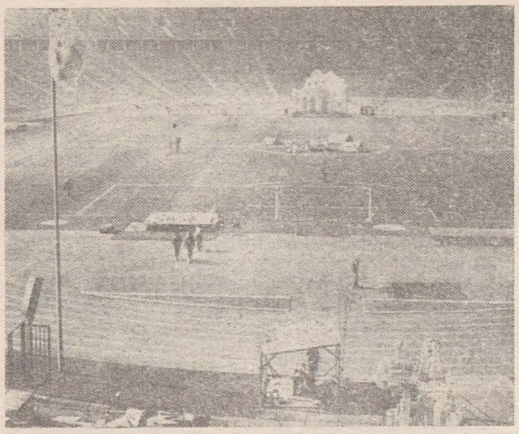


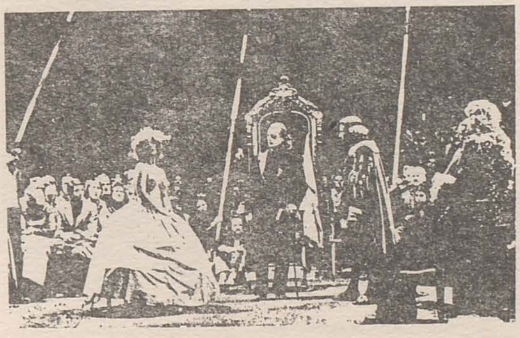
1. *Spațiu scenic de E. K. Hermann, pentru « Peer Gynt » de Ibsen*

Karl-Ernst Herrmann va fi acela care va dezvolta o nouă amplitudine a formei *Raum*, inițiind totodată o nouă direcție de evoluție a scenografiei din R.F.G., prin abandonarea scenei cu prosceniu și integrarea publicului în compoziția scenică. Activitatea sa și-o va desfășura începînd cu 1970 la Schaubühne Halleschen Ufer din Berlin în colaborare cu regizorul Peter Stein. Spațiul de care dispunea acest teatru pînă în 1977, improvizat într-o simplă sală fără scenă, era în primul rînd flexibil, el îi permitea lui Herrmann să experimenteze cele mai diverse și neobișnuite aranjamente 'scenice'. « *Cînd citeam o piesă* » — spunea Herrmann — « *mă gîndeam mai întîi, cum aveau să urmărească spectatorii acțiunea ? Dinăuntrul ei ? De sus? Sau dincolo de un prosceniu ? Decorul amplasat în spațiul unei încăperi poate influența modul în care spectatorii vor recepta acțiunea, ceea ce este desigur important* ». Pentru spectacolul « *Peer Gynt* » (1972) K. E. Herrmann încadrase spațiul scenic — o cîmpie întinsă, formată dintr-o bandă rulantă ce traversa sala de la un capăt la celălalt, unde urca, terminîndu-se în cîte un platou — cu două galerii pentru spectatori, pereții fiind acoperiți de peisaje cu nori, pictate de Herrmann în stilul ilustrațiilor populare din sec. XIX, iar în « *Trilogie des Wiedersehens* » (1978) de Botho Strauss spectatorii erau așezați de-a lungul pereților imaginari ai acelui birou de director de muzeu, amplasat într-un colț al sălii, spațiul auditoriului fiind apoi despărțit de cel scenic în « *Die Wupper* » de Else Lasker-Schüler printr-un fir de apă ruginie ce curgea printr-un jgheab. Însă cel mai extravagant *Raum* construit de Herrmann pentru Schaubühne este environmentul labirintic de dimensiuni naturale — cu pomi, plante, pietre, apă, iarbă, — ce se continua cu acea versiune gen Disneyland a insulei lui Robinson Crusoe (cum o denumise un critic), ocupînd mai mult de 3/4 din studiul de la Spandau (40 × 27 m, și 14 m înălțime) pentru « *Cum vă place* » de W. Shakespeare.
Datorită lui Herrmann — deși mai conservator decît Minks, în ceea ce privește mijloacele de expresie folosite — *Bühnenraumul* devine o compoziție spațială totală: *Gesamtraum*, redobîndindu-și, totodată, însă și funcția sa anterioară, cea de a localiza acțiunea și de a contribui la o interpretare dramaturgică unitară. Pădurile din « *Cum vă place* »/« *Sommergäste* », cîmpia din « *Peer Gynt* », sau orașul și rîul din « *Die Wupper* » sînt de fapt decoruri scenice propriu-zise. Ele constituie cadrul și contextul unei acțiuni, un spațiu de joc pentru actori — un spațiu care nu are pretenția de a exista în sine și pentru sine. Datorită soluției spațiale și scenotehnice adoptate pentru noul sediu, recent inaugurat în Berlinul occidental, al teatrului Schaubühne, marea flexibilitate a spațiului scenic, datorată lui K. E. Herrmann, va putea fi perpetuată și lărgită.

spații de alternativă — încercări de a părăsi tradiționalul spațiu al teatrului

Sub influența metodelor de transpunere scenică elaborate de Karl-Ernst la Schaubühne din Berlin va crește numărul regizorilor și scenografilor — din R. F. Germania — care vor părăsi teatrul cu scena sa tradițională în căutarea unor spații de alternativă. Mulți dintre ei preferau folosirea, cel mult adaptarea unei așezări/clădiri real existente, ce îndeplinea condițiile fizice și avea atmosfera necesară concepției lor dramaturgice,



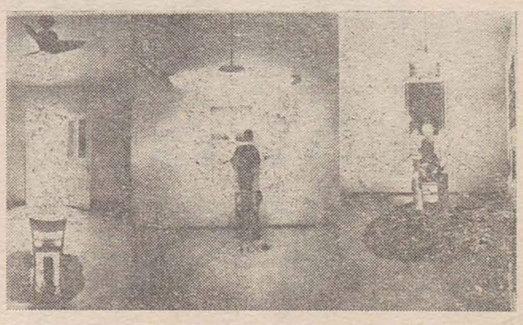


2. *Spațiul spectacolului, de Grüber și Recalcati, pentru « Winterreise » de Hölderlin*
3. *« Hamlet » în regia lui Peter Zadek la Circul din München*

construirii unui decor scenic într-un spațiu neutru, o parte/secțiune a realității fiind astfel transformată într-un *Raum* teatral. Printre aceste încercări se numără și spectacolul « *Winterreise* » prezentat în cursul unor nopți reci și ploioase de decembrie a anului 1977 pe Stadionul olimpic din Berlin — construit de Hitler în 1934 — o prelucrare fragmentară a poemului « *Hyperion* » de Hölderlin, spectacol realizat de regizorul Klaus Michael Grüber și de scenograful Antonio Recalcati: memento și acuzație vehementă adusă trecutului german. În centrul stadionului: tabăra de corturi a lui Hyperion, străjuită de o butaforie în mărime naturală a ruinei *Anhalter Bahnhof* din Berlin; vis-à-vis de tribuna centrală — auditoriul fiind limitat la 800 de persoane — Recalcati construise un cimitir cu chiparoși, iar sub flacăra olimpică înălțase un mulaj gigantic: om și cal, alături de care se ridica un morman de cutii de bilete, iar în timpul spectacolului actorii alergau jucînd și recitînd versurile lui Hölderlin, ce erau afișate precum scorurile pe panourile electronice, etc. — imagini ale trecutului îmbinate cu imagini de război, de competiții sportive, de distrugere.
Folosirea unor așezări neobișnuite pentru transpunerea scenică a fost continuată și în ultimii ani. La Bremen regizorul Frank-Patrik Steckel prezintă « *Die Krönung Richards III* » — o piesă despre efectul distructiv al puterii, de Hans Henry Jahnn, într-un abator abandonat, în prag de demolare, iar pe arena circului din München se va juca « *Hamlet* » în versiunea regizorului Peter Zadek.
Pentru transpunerea scenică a unei lecturări a nuvelei din anii '20 « *Rudi* » de Bernard Brentano, Grüber și Recalcati au descoperit un alt ambient berlinez, plin de atmosfera unei epoci trecute: fostul hotel Esplanade, o clădire părăsită în imediata apropiere a zidului berlinez și a ruinelor fostului buncăr al lui Hitler. Acesta era cadrul ales pentru povestea acestui copil de muncitori, ilegitim, ucis de o bombă în timpul unor lupte de stradă provocate de naziști în 1933.

environment-urile scenice părăsesc teatrul și intră ca « räume » în galerii

Artiștii scenografi din R. F. Germania au construit, în ultima vreme, *Räume* nu doar pentru diferite spectacole de teatru, ci și pentru expoziții — spații ce nu mai reprezentau locuri ale acțiunii dramatice, ci obiecte independente, produse nemijlocite ale contemplației. O evoluție probabil inevitabilă. Odată ce Minks conferise *Raum*-ului suficiența de sine în cadrul producției dramaturgice, era firesc și de așteptat ca scenograful să fie obligat să se întrebe, cîndva, dacă colaborarea sa permanentă cu un regizor și cu actori este într-adevăr necesară, și dacă ea avantajează sau compromite de fapt propria sa creație.
Începutul acestei noi tendințe a fost marcat de « monumentele » lui Achim Freyer pentru diferiți dramaturgi și compozitori. Freyer prezentase primul său 'tableau vivant': « *Monument pentru Kleist* » în 1975, în foaierul superior al Teatrului de stat din Stuttgart, în timpul spectacolului « *Das Käthchen von Heilbronn* » de Kleist: un bărbat de un calm imperturbabil, cu un pistol în mînă, stînd într-o cușcă neagră în fața unui stand de tir de bîlci, doldora de figurine din plastic și de flori artificiale; între el și stand — un sicriu și un cîine purtînd o zgardă în care erau înfipte cuțite de măcelar; bărbatul țintește și trage opt focuri fără succes, apoi îndreaptă arma spre sine și-și trage un glonte în gură. Un memento, în contrast cu spectacolul festiv, ce amintea că același Kleist, rupt de societatea prusacă în care trăia, se sinucisese împreună cu o fată aflată pe moarte în 1811 la Berlin. Acestui monument îi va urma altul, dedicat lui Beethoven.
Environment-urile sale părăsesc apoi, în 1977, teatrul și foaierul și intră în galerie. Pentru expoziția de artă « Documenta 6 » de la Kassel, Freyer va construi un environment cu titlul « *Deutschland — ein Lebensraum* » (Germania — un spațiu de viață), un conglomerat de imagini asociative ce sugerau condiția umană germană contemporană: dragostea pentru natură, dorința de a se elibera, povara trecutului, tehnologizarea și îngrădirea libertății individuale, fiind doar unele asociații oferite de imagistica acestui environment — posibilitatea de a evada din acest spațiu ermetic închis nu era decît o pură iluzie. Iar despre figura așezată în fața geamului Freyer spunea: « *Noi nemții meditām asupra revoluției, în timp ce alții o fac* ».
Arta lui Freyer vădește o puternică amprentă personală. El o consideră un proces de continuă explorare/investigare de sine. În paralel el va continua să lucreze ca scenograf în cadrul teatrului, va transpune însă numai acele piese pentru care avea o afinitate, în care își regăsea propriile sale teme: conflictul dintre ordinea instaurată de stat și încălcarea acesteia de către individ; conflictul dintre izolare și comunicare.
Această preocupare a lui Freyer pentru construirea de « *monumente* » și *Räume* va găsi adepți și urmași. În cadrul Festivalului teatrului națiunilor, desfășurat la Hamburg, în 1979, artiștii scenografi Karl-Ernst Herrmann și Erich Wonder au fost astfel invitați de a expune la Galeria Hamburger Kunstverein o serie de *Räume*, reunite sub titlul « *Inszenierte Räume* » (Spații/environment-uri înscenate). Expoziția, spunea organizatorul Uwe M. Schneede, era gîndită să ofere artiștilor scenografi ocazia de a lucra « *fără să se supună cerințelor unui text sau ale unui regizor* », și de a construi scene direct pentru spectatori: « *Vizitatorul ca actor, spațiul expozițional ca scenă* ». Herrmann construise un apartament suprarealist, format din 8 camere, prin care vizitatorul putea să circule în voie: piese de mobilier uzate și obiecte folosite, purtînd amprenta activității și a vieții umane, fiind aranjate în compoziții sugestive, uneori chiar șocante. Wonder realizase, în schimb, 4 « spații de meditație », prin care nu se putea circula — accesibile deci doar privirii și gîndului, în care așezase cu spatele spre vizitator cîte o figură solitară, privind în gol, sau stînd singură într-un cinematograf și urmărind pe un ecran mereu aceeași scenă din « *Casablanca* ».
La cea de-a IV-a Cvadrienală internațională de scenografie și de arhitectură de teatru de la Praga, din 1979, R. F. Germania a renunțat la obișnuitele expuneri numeroase de modele, aranjamente și fotografii și a montat în schimb o expoziție de environment-uri scenice sub titlul « *Konfigurationen* ». Fiecare dintre principalii artiști scenografi construise pentru această expoziție cîte un *Raum* ce rezulta dintr-o transpunere scenică reprezentativă, realizată în decursul ultimilor 4 ani. Cele două environmenturi ale lui Achim Freyer își aveau obîrșia în decorurile pentru Kleist și Thomas Bernhard. *Raum*-ul lui Erich Wonder pleca de la « *Rosebud* », acel 'spectacol' — o seară de lumină, zgomot și acțiune, realizat la Düsseldorf, în 1978. Iar Karl-Ernst Herrmann arăta în environmentul său « *Automoton im Zimmer* » o figură mecanică, stînd în mijlocul încăperii pe un munte de gunoi, sub o lumină pîlpîindă, în timp ce aripile sale din lujeri de bambus se desfăceau și se strîngeau ritmic. Cel mai uimitor *Raum* fiind însă cel al Ilonei Freyer: « *Iphigenie, Herbst 1977* », constituind reacția scenografei la așa-numita afacere Peymann, din acel an, cînd regizorul din Stuttgart a fost obligat să demisioneze fiind acuzat ca simpatizant al teroriștilor, moment în care Ilona Freyer lucra la decorul pentru « *Iphigenie* » — *spațiul meu de frică și angoasă în această lume* ».
Ca și Minks în anii '60, soții Freyer și ceilalți creatori de *Räume* ai anilor '70 au fost influențați de recentele tendințe ale artei americane și europene contemporane, în special de arta environ-



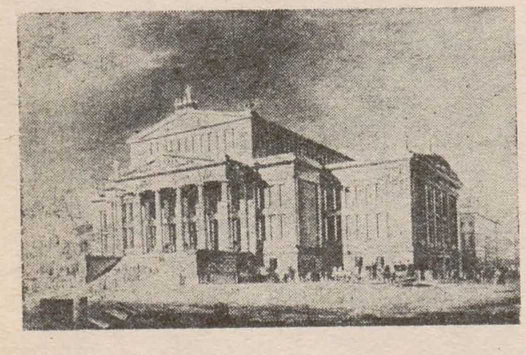
4. *Fragment din « Deutschland — ein Lebensraum » — A. Freyer*
5. *Environment-uri de E. K. Hermann, expuse la Hamburger Kunstverein și la Praga, 1979*

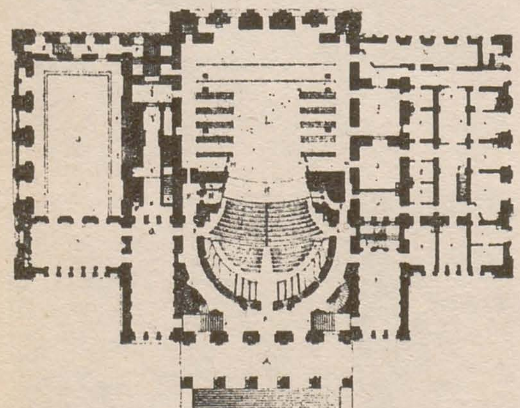
https://biblioteca-digitala.ro

mentală, iar artiștii nu neagă impactul artelor plastice asupra creației lor, considerîndu-le o sursă de stimulare tot atît de viabilă precum realitatea socială și politică. Erich Wonder amintește de puternica impresie pe care le-a făcut-o artiștilor scenografi expoziția de artă environmentală din cadrul « Documenta » — 1972 — în special americanul Paul Thek. Joseph Beuys pare să fi inspirat scenografii actuali în aceeași măsură în care l-a inspirat, în deceniul trecut pe Minks, Roy Lichtenstein și arta pop.
Delimitarea formală dintre teatru și artă plastică — estompată deja în trecut de happening-uri, de arta environmentală — este deci din nou contestată, însă de data aceasta din partea teatrului.

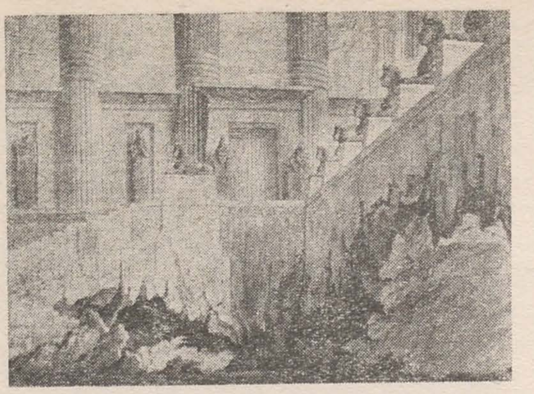
un arhitect reformează spațiul scenic

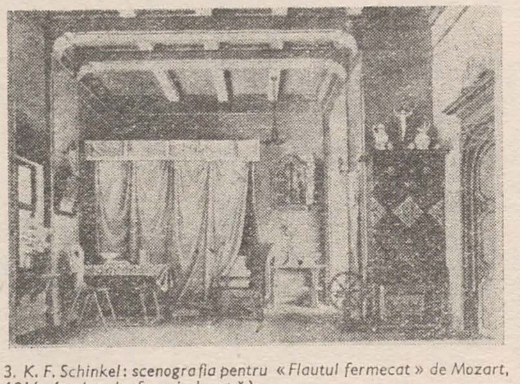
Reprezentant de frunte al arhitecturii clasiciste germane, spirit umanist și realist, arhitect și artist multilateral, Karl Friedrich Schinkel (1781—1841) și-a manifestat încă din 1813 deosebitul său interes pentru arhitectura de teatru. Din această perioadă datează primele sale propuneri sistematice pentru reconstruirea Teatrului Național din Berlin, ce vizează în primul rînd funcționalitatea unei astfel de construcții, deoarece Schinkel vedea în « *funcționalitate principiul de bază al oricărei construcții arhitectonice* ».
Structurînd și grupînd distinct spațiile interioare în raport cu funcțiile specifice ale teatrului, Schinkel proiectase — spre deosebire de construcțiile de teatru realizate în trecut ce comasau nediferențiat toate funcțiile într-un monobloc — o construcție din volume echilibrat articulate, o clădire funcțională deci atît sub aspect auditiv și vizual, cît și sub aspectul dotării/deservirii tehnice și administrative sau a instalațiilor de prevenire a incendiilor. O atenție deosebită acordase Schinke și amenajării estetice a interiorului și a exteriorului teatrului Toate aceste transformări erau însă în egală măsură supuse mperativului de economicitate. Principala idee novatoare viza însă spațiul scenic: renunțarea la tradiționala scenă cu culise. Totodată coborîse orchestra și prevăzuse construirea unui prosceniu cu un cadru fix, iar în continuarea acestuia un generos spațiu scenic funcțional. Schinkel avea să-și materializeze majoritatea acestor idei și proiecte odată cu construirea noului Schauspielhaus din Berlin, între 1818—1921.
Ca admirator entuziast al clasicismului, în special al arhitecturii teatrului grec, în care descoperea valoroase puncte de reper, Karl Friedrich Schinkel a contribuit efectiv la simplificarea





1. K. F. Schinkel: *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin (1818—1921)*
2. K. F. Schinkel: *Planul teatrului Schauspielhaus, Berlin*



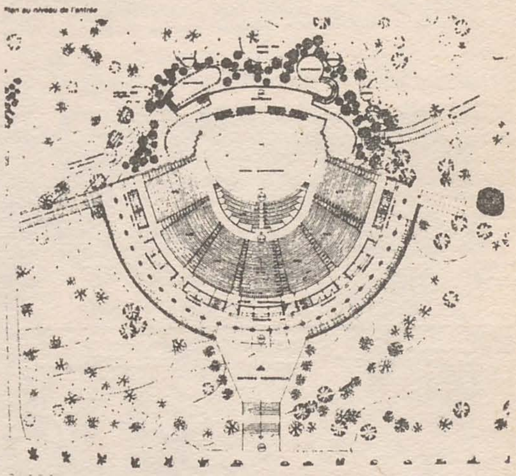


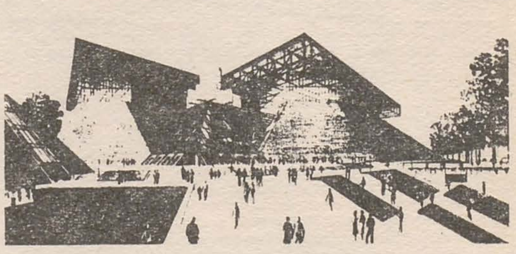
3. K. F. Schinkel: *scenografia pentru « Flautul fermecat » de Mozart, 1816 (proba de foc și de apă)*
4. K. F. Schinkel: *scenografia pentru « Faust I » de Goethe (camera Margaretei), 1820*

decorului scenic, pledînd pentru sugerarea simbolică a spațiului și locului acțiunii dramatice, rezumînd decorul în principal la acel fundal pictat. Decorul trebuia să aibă în viziunea lui Schinkel « *un caracter simbolic* » capabil să impulsioneze « *imaginația productivă* » a spectatorilor. Rostul scenografiei fiind deci să ofere impulsuri de gîndire și nicidecum iluzii naturaliste. Schinkel va găsi în intendantul general al noului teatru regal din Berlin (Königliche Schauspiele), Karl Graf von Brühl, un aliat și un susținător devotat. Între 1815—1832 Schinkel va realiza astfel pentru Lindenoper și pentru Schauspielhaus proiecte de decor, schițe și desene de detalii pentru aproximativ 40 de opere și piese de teatru, ce erau apoi executate de pictori-scenografi asistenți, precum: Friedrich Wilhelm Köhler, Johann Karl, Jakob Gerst și Karl Gropius. S-au păstrat cca. 120 de astfel de proiecte și schițe de decor în culori, precum și numeroase desene în peniță și creion, ce atestă ingenioasa disponibilitate pentru scenografie a lui Schinkel. Intenția sa era de a realiza decoruri arhitectonice picturale, apelînd în acest scop la cunoștințele sale de arheologie și îmbinînd arhitectura cu peisajul.
Decorul pentru « *Flautul fermecat* » de Mozart — prin care se afirmase de fapt ca scenograf — (1816), proiectele de decor pentru spectacolul în premieră « *Ondine* » de E.T.A. Hoffmann (1816) sau pentru diferitele opere ale lui Gluck, decorurile create pentru « *Jungfrau von Orleans* » (1818), « *Don Carlos* » (1819) și « *Braut von Messina* » de F. Schiller, pentru « *Iphigenie* » de J. W. Goethe — cu ocazia inaugurării noului Schauspielhaus, în 1821, sau pentru « *Othello* » și « *Macbeth* » de W. Shakespeare sînt doar cîteva din exemplele grăitoare ale activității de pictor scenograf desfășurate de Schinkel. Pentru spectacolul oferit de principele Anton Heinrich Radziwill cu « *Faust I* » de J. W. Goethe în 1820 într-un teatru special amenajat în acest scop în castelul Monbijou, K. F. Schinkel va crea cu camera Margaretei primul decor complet al unei încăperi.

scenografi-arhitecți

Contribuția franceză la cea de-a IV-a Cvadrienală internațională de scenografie și de arhitectură de teatru de la Praga, din 1979, ilustrase o tendință inedită și originală a evoluției scenografiei contemporane: intervenția artistului scenograf în construirea/amenajarea unor așezăminte de cultură — spații destinate artelor audiovizuale, celor mai diferite spectacole, muzicii sau congreselor. Au fost prezentate în acest sens cinci proiecte: 1, o sală polivalentă pentru manifestări culturale la *Yvetot* (1978), 2. un centru cultural *în plin centru al Strasbourgului* (1978), 3. un ansamblu teatral la *Chateauvallon* (1977); 4. un centru de manifestări culturale, inaugurat în octombrie 1979 la *Compiègne* și, în sfîrșit, două propuneri de 'reabilitare' a unor monumente istorice: complexul cultural de la *Wissembourg*, ce integra în construcția sa o veche biserică dominicană din sec. XIII și casa de cultură din *La Rochelle*, în prezent în curs de amenajare într-o fostă clădire de licitație datînd din sec. XVII.
Asociația de scenografie și acustică din Franța (A.S.A.F.) a fost constituită cu scopul de a răspunde necesităților de informare ale arhitecților, organizatorilor, tehnicienilor și factorilor de decizie, pentru a face cunoscute realizările valoroase din domeniul construcțiilor de așezăminte culturale din Franța, cît și pe cei care și-au adus contribuția la concepția acestora: artiști-scenografi, tehnicieni în probleme de spectacole, specialiști în domeniul audiovizual și acustic, precum și soluțiile complexe oferite de către aceștia.
Scenografii-arhitecți sînt din ce în ce mai des solicitați să colaboreze la proiectarea celor mai diverse construcții de spectacol





5. *Planul teatrului în aer liber de la Agadir, Maroc*
6. *Perspectiva generală a Palatului sporturilor de la Paris*

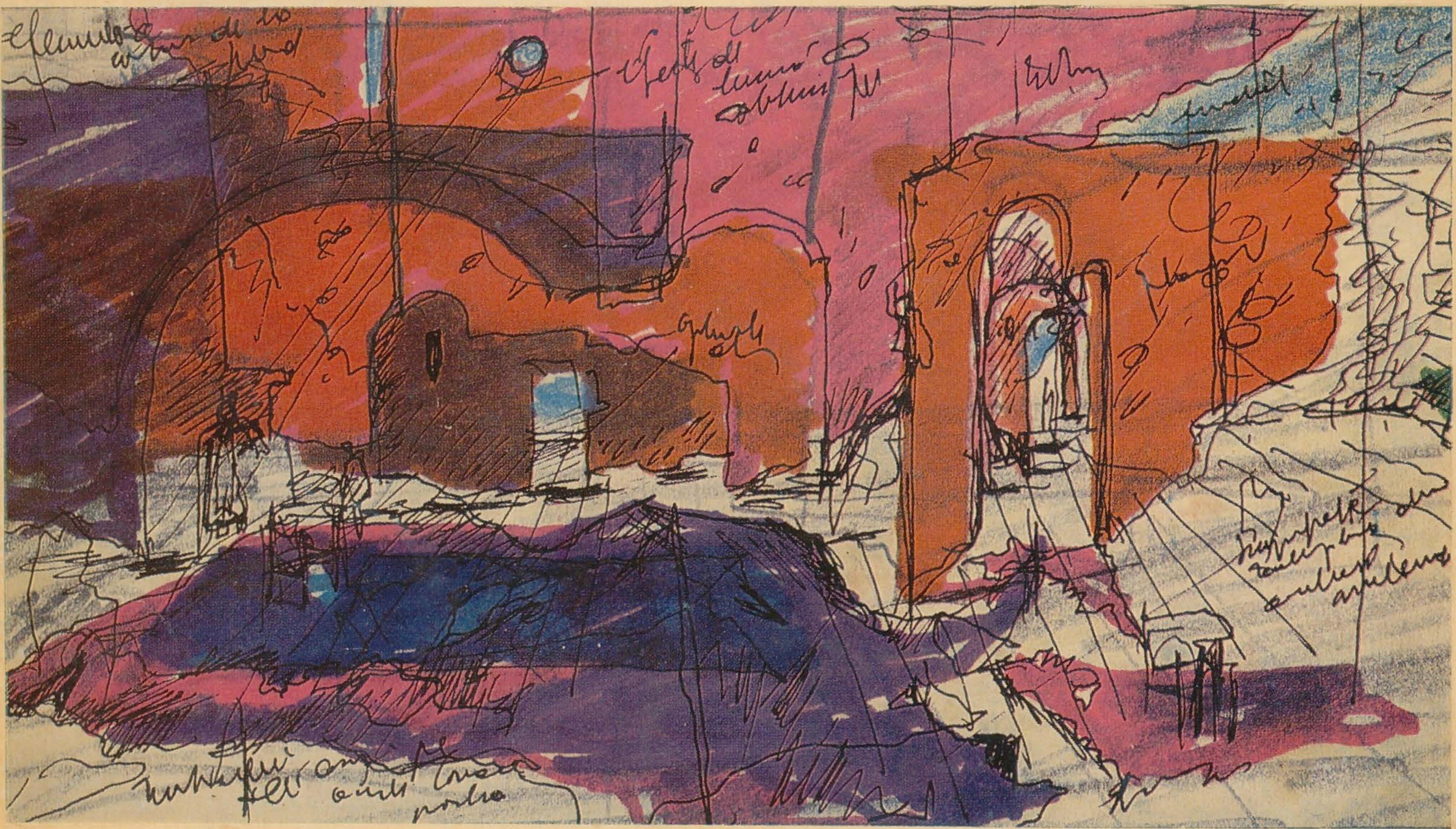
Recent artiștii scenografi-arhitecți Guy-Claude François și Rocco Compagnone au fost aleși de către arhitecții însărcinați cu proiectarea și realizarea Palatului sporturilor din Paris, ce se va numi Centre International des Sports, pentru a-i asista la concepția noului velodrom de iarnă.
Municipalitatea din Agadir-Maroc, important centru turistic și balnear din sudul Marocului, a organizat în octombrie 1979 un concurs pentru un proiect al unui teatru în aer liber cu aproximativ 2.000 de locuri, în care urma să se prezinte în special mari spectacole de cîntece și de dansuri populare tradiționale, spațiu ce trebuia să dispună și de dotările necesare pentru manifestări sportive, ca box, judo, etc. Echipa cîștigătoare a concursului era formată din arhitecții locali Martine Mignot și Daniel Lesage, ea fiind asistată de arhitectul Paul Mignot și de scenograful Arsène Joukovsky din Bruxelles. Problemele integrării în situl existent și ale adaptării construcției la necesitățile și imperativele culturale, respectarea datelor climaterice, protejarea împotriva intemperiilor și a vînturilor dominante, raportarea spațiului destinat spectatorilor față de spațiul scenic, raportarea scenei față de peisaj, sînt probleme ce solicitau în egală măsură atît scenografia cît și arhitectura. Intervenția scenografului fiind decisivă în alegerea locului, în orientarea acestuia, în ceea ce privește relația existentă între acesta și mediul înconjurător, organizarea raportului actor-spectator cît și în ceea ce privește definirea și stabilirea precisă și justă a vizibilității și a audibilității, a facilităților scenice, a instalațiilor de lumină și sunet. Colaborarea dintre scenograf și arhitect se concretizează și în concepția fiecărui detaliu esențial pentru buna funcționare a ansamblului: în dimensionarea fiecărui element, în alegerea materialelor și echipamentelor eficace. În cursul execuției scenograful va supraveghea respectarea tuturor exigențelor stabilite. Totodată el va furniza utilizatorului toate informațiile necesare folosirii noului spațiu creat. Acestea sînt doar cîteva exemple ale posibilităților multiple de intervenție în arhitectura a artistului scenograf

https://biblioteca-digitala.ro

Dans ce numéro:

La Triennale de scénographie organisée à Bucarest (avril-mai), grâce à sa structure complexe (exposition principale constituée comme un Salon républicain, salles Dalles ; trois expositions spécialisées consacrées à l'architecture de l'espace scénique, Musée des Collections d'art; aux matériaux et à l'appareillage scénique, hall du Théâtre National ; à l'affiche et à la publicité, « Le très petit théâtre » ; projections de films, représentations théâtrales, colloque des créateurs et des réalisateurs de l'espace et de l'ambiance du spectacle, qui s'est tenu du 5 au 14 avril), fournit des arguments suffisants pour nous permettre de consacrer *une nouvelle fois* à la scénographie un numéro double de la revue Arta. Nous donnons cette précision complémentaire pour rappeler que le débat qui a eu lieu à l'occasion de la Triennale précédente sur l'initiative de notre rédacteur en chef, Vasile Drăguț, n'a été — selon son affirmation — qu'un *commencement*, la scénographie entrant, dès ce moment, dans les préoccupations courantes de notre rédaction, et s'intégrant dans un champ plus large de recherches de la créativité artistique, interdisciplinaire et rapportée à la vie et à l'évolution sociale. Cette option rend possible la présentation de l'attitude avancée de certaines personnalités marquantes du monde de l'art et de la critique d'art, tels que Tony Gheorghiu, Liviu Ciulei, Eugen Schileru. Dans sa dernière interview publiée dans notre revue (no 10/1967), Eugen Schileru souscrit à la définition donnée à la scénographie par Jacques Polieri — « l'art d'organiser l'espace d'émission ainsi que l'espace de réception du spectacle » (qu'il complète en soulignant le rôle intégrateur de l'art du scénographe) en établissant, sur des plans différents, des tangentes, des convergences et des rapprochements entre l'urbanisme, l'architecture et l'art du spectacle, domaines de création où nos contemporains ont procédé avec plus d'audace que dans les autres disciplines artistiques, et dans un but précis, à la réconsidération des concepts hérités. Dans l'urbanisme et l'architecture d'une part, et d'autre part dans le théâtre, on décèle « le désir, la passion de créer un espace organisé de manière à ce qu'il puisse non seulement permettre, mais aussi solliciter le développement de la personnalité humaine, fait qui ne saurait se produire sans l'intégration libre de l'individu dans la cité, dans la communauté ».
C'est dans cette perspective que nous envisageons de passer en revue les expositions ouvertes dans le cadre de la Triennale (chroniques dues à Horia Horșia, p. 9, Paul Bortnovschi, Ștefan Mănciulescu, p. 22, Gheorghe Cosma, p. 24, et commentaire de Traian Nițescu portant sur l'enseignement de la scénographie au niveau de l'Institut d'arts plastiques « N. Grigorescu »), et de publier les témoignages de certains scénographes réputés (extraits du « cahier jaune » de Tony Gheorghiu, p. 44, et trois interviews de Paul Bortnovschi recueillies par le critique d'art Alexandra Titu, p. 40), cu d'attirer l'attention sur les œuvres créées non seulement par les lauréats des dernières années, mais aussi sur celles des scénographes réputés ou en train d'affirmer leur originalité (Adriana Leonescu, p. 46, Andrei Both, p. 48, Dan Jitianu, p.50, Anna Tamas Kelemen, p. 51, Silviu Ioniță, p. 52, Romulus Feneș, p. 53, Octavian Dibrov, p. 54, etc.). Parallèlement nous avons regroupé et développé, avec le concours des auteurs, les options qu'eux-mêmes avaient fait au cours du colloque de scénographie, en les complétant par des communications inédites, rédigées dans ce but. Parmi les communications, les essais et les études que nous publions, il faut mentionner les textes signés par Vasile Drăguț (Art de rencontre, p. 4, où la scénographie est considérée comme une synthèse artistique à laquelle participent des disciplines diverses), Anton Dâmboianu (Espace + passion, p. 6), Marius Tătaru (La Scénographie et le déterminisme de l'espace, p. 8), Dan Jitianu (Le provisoire de la scénographie et le durable de l'architecture, p. 36), et Paul Cornel Chitic (L'espace récessif, p.37), qui envisagent et interprètent diversement la scénographie en tant qu'espace d'émission et de réception du spectacle ; nous signalons également les études d'analyse sémiotique de Vasile Cornea (Prolégomènes à une herméneutique de la scénographie, p. 39) et de Dan Cristian Popescu (Prémices pour une analyse de la structure du projet de décoration scénique, p. 39). En même temps nous nous sommes proposé de faire des incursions dans l'histoire du spectacle en commençant par la vision de la fête comme spectacle (Mihai Drișcu : La fête en tant que spectacle, p. 74), ou par la présentation du style de vie d'une époque (Anca Vasiliu : Scénographie et spectacle à la cour du prince Constantin Brâncoveanu, p. 25) et terminant par les reconstitutions relativement retrospectives de la mise en scène des œuvres de Shakespeare sur les scènes roumaines (Dan Grigorescu : Un Shakespeare des temps modernes, p.27) et de I. L. Caragiale (Ion Cazaban : Visions scénographiques dans l'histoire de la mise en scène des pièces de I. L. Caragiale, p. 31), l'œuvre de ce classique de la dramaturgie roumaine étant abordée aussi du point de vue de la scénographie de film (Adrian S Ivan Ionescu : La scénographie de film d'après les pièces de Caragiale, p. 29). Le tableau synoptique de la scénographie roumaine est complété par de brèves présentations des domaines de la scénographie (Modalités scénographiques dans le film d'animation et dans le théâtre de marionnettes à gaine et à fils, Andrei Roman, p. 60) et il est porté au delà des limites strictes du genre (Alexandra Titu : L'acteur en tant que signe, p. 34 ; Paul Petrescu : Neculai Popa « ot » Târpești, artiste total, p. 66 ; Zoe Dumitrescu-Bușulenga : Le dialogue des arts dans l'espace flamando-néerlandais, p. 67).
Si nos lecteurs, après avoir parcouru les textes publiés ici, vont considérer que nous avons réussi à nous situer et à les situer à l'intérieur de l'art du spectacle, nous pourrons être sûrs d'aboutir dans notre tentative, jamais close, d'approcher l'art de la cité, la vie de la cité.

https://biblioteca-digitala.ro



https://biblioteca-digitala.ro